

Bertolt Brecht
KUPOVÁNÍ MOSAZI

(Der Messingkauf)

Přeložili Rudolf Vápeník a Ludvík Kundera

JANÁČKOVA AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V BRNĚ

2009

OSOBY

FILOSOF si přeje využít divadlo bezohledně pro své cíle. Má věrně reprodukovat vše, co se mezi lidmi děje, a má diváku poskytnout možnost zaujmout vlastní stanovisko.

HEREC si přeje, aby mu bylo umožněno se vyjádřit. Chce, aby se mu obdivovali. Slouží mu k tomu fabule a charaktery.

HEREČKA si přeje divadlo se společenskovýchovnou funkcí. Je člověk politický.

DRAMATURG se dává k dispozici filosofovi a slibuje, že mu poskytne své schopnosti a znalosti pro proměnu divadla v divadlo filosofovo. Doufá ve znovuoživení divadla.

OSVĚTLOVAČ zastupuje nové publikum. Je dělník a je nespokojený se světem.

PRVNÍ NOC

Na jevišti, z něhož kulisář pomalu uklízí dekorace, sedí na židlích nebo stojkách herec, dramaturg a filosof. Dramaturg vyjímá z košíčku, který kulisář k nim postavil, láhve a odzátkovává je, zatímco herec nalévá víno do sklenek a nabízí je přátelům.

HEREC

Z té spousty prachu na jevišti je žízeň. Proto si pořádně lokněme!

DRAMATURG *s pohledem na kulisáře*

Budeme muset poprosit našeho přítele, aby neboural kulisy moc zhurta, prach se tím zvíří ještě víc.

KULISÁŘ

Bourám to náramně opatrně. Ale zmizet to musí, poněvadž se zítra začne zkoušet zase něco jiného.

DRAMATURG

Doufám, že je vám tady dobře. Mohli jsme si taky sednout ke mně do kanceláře. Ale tam je chladněji – vždyť neplatím vstupné jako vážené publikum, a pak tam na mne vyčítavě zírá spousta nečtených rukopisů. A navíc se ty jako filosof docela rád díváš za kulisy, zatímco ty jako herec cítíš za zády místo publika aspoň jeho sedadla. Když budeme mluvit o divadle tady, můžeme mít iluzi, že vedeme hovor před diváky, že jim tedy sami nějakou tu drobnost předvádíme. Navíc budeme mít příležitost udělat občas nějaký pokus, kdyby se ukázalo, že pomůže objasnit naše tvrzení. Začněme tedy, a to snad nejspíš dotazem příteli filosofovi, co ho vlastně na hraní divadla zajímá.

FILOSOF

Na tom vašem hraní mě zajímá, že svým aparátem a uměním napodobuje procesy, ke kterým mezi lidmi dochází, takže člověk může u vás mít dojem konfrontace se skutečným životem. A poněvadž mě zajímá způsob lidského soužití, zajímá mě také, jak to soužití napodobujete.

DRAMATURG

Rozumím. Chceš se dovědět něco o světě a my tady předvádíme, co všechno se na světě děje.

FILOSOF

Nevím, jestli jsi mi rozuměl úplně. Nevím to, poněvadž v tvé větě postrádám aspoň špetku nelibosti.

DRAMATURG

Nevím, proč bych měl projevit nelibost, když říkáš, že tě na našem divadle zajímá předvádění toho, co se na světě děje? Copak to neděláme?

FILOSOF

Řekl jsem, že se pokoušíte o nápodobu a že mě to zajímá, pokud ono napodobování odpovídá napodobovanému; nejvíc mě totiž zajímá to napodobované čili soužití lidí. Když tohle říkám, očekávám, že se u vás setkám s troškou nedůvěry a že se budete ptát, jestli při takovém postoji vůbec dokážu být dobrým divákem.

DRAMATURG

Proč bys při tom neměl být dobrým divákem? U nás už dávno nevystupují bohové, čarodějnice, zvířata nebo duchové. Divadlo posledních desetiletí všemožně usilovalo, aby nastavilo zrcadlo životu. Přinášelo obrovské oběti ctižádosti přispět k řešení sociálních otázek. Předvádělo, jak je pochybené chtít, aby ženy byly jen panenkami na hraní, ukázalo, že se boje jedinců přenesly z tržišť do příbytků a proměnily manželství v kolbiště, že peníze, jež bohatí vynakládají na výchovu svých dětí v lidí kulturní, pocházejí z toho, že se děti jiných musí zaprodávat neřesti, a spoustu podobného. A zaplatilo za ty služby, které společnosti prokázalo tím, že se připravilo téměř o všechnu poezii. Zřeklo se úsilí, aby vyprodukovalo aspoň jednu velkou fabuli, fabuli, která by snesla srovnání s těmi, jež vyprodukovali naši předchůdci.

HEREC

Nebo jedinou velkou postavu.

DRAMATURG

Ukazujeme však banky, kliniky, naftová pole, bojiště, slums, vily miliardářů, obilná pole, burzy, Vatikán, besídky, zámky, továrny, konferenční síně, krátce celou skutečnost, která nás obklopuje. U nás se vraždí, u nás se uzavírají smlouvy, u nás se cizoloží, u nás se vykonávají hrdinské činy, u nás se rozho-

duje o válkách, u nás se umírá, plodí, kupuje, rouhá, šidí. Prostě se předvádí soužití lidí komplexně. Využíváme všeho, co slibuje silnou odezvu, nebojím se žádných novot, všechny estetické zákony jsme již dávno hodili přes palubu. Hry mají pět aktů, hned zase padesát, občas se na jednom jevišti objeví pět scén současně, závěr bývá šťastný nebo nešťastný, měli jsme dokonce hry, při nichž si publikum mohlo závěr vybrat. Mimoto hrajeme jeden večer stylizovaně, druhý naprosto přirozeně. Naši herci mluví v jambech se stejnou dovedností jako v žargonu předměstí. Operety bývají často tragické, tragédie obsahují songy. Zatímco jeden večer stojí na jevišti dům, napodobený do všech detailů, do poslední trouby od kamen, spokojí se další večer náznaker obilní burzy několika trámy. Při našich šašcích prolévají lidé leckdy slzy, při našich tragédech se mohou smíchy popukat. U nás je krátce a dobře možno vše, a dodal bych: bohužel.

HEREC

Z tvého líčení vycítuji tak trochu zoufalství. Člověk může mít z něho dojem, že už nepracujeme dost seriózně. Ale já vás mohu ujistit, že žádní lehkomyšlní komedianti nejsme. Jsme lidé tvrdě pracující, přísně kontrolovaní, vydávající z sebe vše už jen proto, že konkurence je tak značná.

DRAMATURG

Proto také bylo naše znázorňování skutečnosti vzorné. Publikum mohlo u nás studovat nejjemnější duševní pochody. Naše rodinné interiéry měly minuciózní podobu. Jednotlivé soubory se po desetiletí znovu sehrávaly, a proto se znázorňoval třeba večer statkářské rodiny tak, že všechny pohyby herců byly naprosto věrné a že člověk měl pocit, že k němu doléhá ze zahrady vůně růží. Divil jsem se dost často, že se dramatikům podařilo vždy znovu objevit nějak ještě neznámé duševní rozpoložení, do něhož se někdo mohl dostat, ač s kdekdo domníval, že všechna jsou už známa. Ne, tak jak nás nerušily pochýlnosti, tak se také nešetřilo úsilím.

FILOSOF

Snažíte se tedy ze všech sil napodobovat, co se mezi lidmi děje?

DRAMATURG

Bez napodobování toho, co se mezi lidmi děje, se naše umění nedá vůbec provozovat. Mohl bys nanejvýš namítnout, že to děláme špatně. To by ovšem znamenalo, že nás máš za špatné umělce, poněvadž naše umění spočívá v tom, že se snažíme propůjčovat tomu napodobování zdání pravdivosti.

FILOSOF

To vám nikterak vyčítat nechci. Nechci mluvit o vašem umění, když se dělá špatně, nýbrž když se dělá dobře. A když se dělá dobře, budí vaše napodobování opravdu dojem pravdivosti.

HEREC

Nemyslím, že jsem posedlý velikášstvím, když tvrdím, že ti dokážu zahrát každý jen představitelný příběh, i ten nejnepravděpodobnější tak, že mu uvěříš okamžitě. Mohu ti třeba předvést, jak císař Napoleon požívá ševcovské floky, a sází se, že ti to bude připadat naprosto přirozené.

FILOSOF

Tak jest.

DRAMATURG

Dovol, ale tohle bych přece jen označil za mírné klopýtnutí. Poněkud přeháníš.

HEREC

Jaképak klopýtnutí. Mluvím o umění hereckém.

FILOSOF

Já v tom také žádné klopýtnutí nevidím. V jednom popisu proslavených cvičení pro herce, * která ho mají naučit přirozené hře, jsem našel cvičení takové: Herec položí na podlahu čepici a chová se tak, jakoby čepice byla krysou. Jde o to, aby si osvojit umění, jak udělat něco *věrohodným*.

HEREC

Výborné cvičení! Kdybychom umění, jak propůjčit něčemu *věrohodnost*, neovládali, jak bychom přiměli diváka, aby uvěřil, že několik plátěných hadříčků nebo že dokonce jenom popsaná tabulka představuje bojiště Aktium, nebo že maska a nějaké to staromódní oblečení udělá ze mne prince Hamleta? Čím je naše umění větší, tím méně toho ze skutečnosti potřebujeme, abychom kousek skutečnosti znázornili. Je pravda, že napodobujeme příběhy ze života, ale to přece není všechno. K čertu s příběhy! Záleží snad na tom, proč je napodobujeme.

FILOSOF

A proč je tedy napodobujete?

* Rapaport o škole Stanislavského.

HEREC

Abychom lidi naplňovali vášněmi a city, abychom je vytrhovali z jejich všednosti a příhod. Ony příhody jsou jaksi lešením, s jehož pomocí své umění uskutečňujeme, jsou odrazovým můstkem, kterého používáme.

FILOSOF

Zcela tak.

DRAMATURG

To tvoje „zcela tak“ se mi vůbec nechce líbit. Mám dojem, že ty se sotva spokojíš s city a vášněmi, kterými tě chtějí naplňovat. Nezmnínil ses o tom ani slovem, když jsi vysvětloval, proč do divadla chodíš.

FILOSOF

To musím přiznat. Lituju toho. Na vaše zdraví!

DRAMATURG

Docela upřímně, připil bych raději na zdraví tobě. Vždyť jsme chtěli vlastně mluvit o tom, jak hraním divadla uspokojit právě tebe, a ne sami sebe.

HEREC

Snad nechce tvrdit, že je proti tomu, abychom ty jeho poněkud lenivé city rozhýbali? Dobře, spíš než my ho zajímá to, co napodobujeme – však já vím, ty příhody – ale jak mu máme ty příhody bez zmobilizování našich citů a vášní napodobovat? Při naprosto chladném způsobu podání by nám zaručeně sám utekl. Žádné chladné podání ostatně neexistuje. Nás vzruší každá příhoda, pokud jsme ovšem vůbec schopni se vzrušovat.

FILOSOF

Vždyť nic proti citům nemám. Souhlasím, že je citů pro vylíčení, napodobení příhod z lidského soužití třeba a že to napodobování musí vyvolávat odezvu. Ptám se jedině, jak ty vaše city a zvláště ta vaše snaha vyvolávat zvláštní citovou odezvu tomu napodobování prospívají. Musím totiž bohužel znovu opakovat, že mě zvláště zajímají příhody ze skutečného života. Rád bych tedy ještě jednou zdůraznil, že si v tomto domě plném mohutných a hrozivých aparatur připadám jako vetřelec a outsider, jako někdo, kdo sem nevešel proto, aby tu hledal pohodu, ba že bych se dokonce ani nebál vyvolat její pravý opak, poněvadž jsem přišel s naprosto zvláštním zájmem, zájmem, jehož zvláštnost se nedá ani dost podtrhnout. Pociťuju tu zvláštnost svého zájmu tak silně, že si připadám jako člověk, jenž přijde jako handlíř s mosazí ke kapele nikoli proto,

aby od ní koupil trubku, ale se snahou získat čistě jen mosaz. Trubačova trubka sice z mosazi je, ale sotva ji bude chtít prodat jako mosaz, za cenu mosazi, jako tolik a tolik liber kovu. Stejně se však tady pídím po lidských příbězích, které všelijak napodobujete, jestli ovšem to vaše napodobování má jiný smysl než jen ten, aby mě uspokojovalo. Krátce a dobře: hledám s určitým záměrem něco, co by mi lidské příběhy napodobovalo, slyším, že vy takové napodobování uskutečňujete, a tak bych teď rád zjistil, jestli by mi ten způsob napodoby nějak prospěl.

DRAMATURG

Špetku toho opaku pohody, o který sis řekl, teď opravdu začínám pociťovat. Napodobování, které tady vytváříme – jak to poněkud suše označuješ – je ovšem zvláštního druhu, poněvadž sleduje zvláštní záměr. O tom stojí už cosi v „Poetice“ Aristotelově. Říká o tragédii, že je napodobujícím vylíčením mravně závažného, uzavřeného, tak a tak dlouhého děje ozdobnou řečí, jejíž druhů se v jednotlivých partiích užívá různým způsobem, řečí, která nevykládá, ale která se jednajícimi osobami předvádí a tím, že vzbuzuje soucit a strach, mysl od takového duševního rozpoložení oprostuje. Jde tedy o napodobování tvých životních příhod se záměrem nějak tvou mysl ovlivnit. Divadlo se všelijak změnilo od dob, kdy Aristoteles tohle napsal, ale sotva v tom. Nutno předpokládat, že by přestalo být divadlem, kdyby se i v tom změnilo.

FILOSOF

Ty soudíš, že se to vaše napodobování nedá dobře oddělit od záměrů, které tím sledujete?

DRAMATURG

To je vyloučeno.

FILOSOF

Ale já potřebuju, aby se příhody ze života napodobovaly pro mé záměry. Co teď?

DRAMATURG

Od svých záměrů odtržené napodobování by přestalo být divadlem, to pochop.

FILOSOF

To by pro mne případně nebylo ani tak důležité. Vždyť bychom tomu, co by pak vzniklo, mohli říkat nějak jinak, dejme tomu „davidlo“. Všichni se smějí. Angažoval bych pak prostě vás umělce pro neumělecký úkol. Poněvadž jsem

nikde nenašel nikoho tak zběhlého v umění nápodoby jednajících lidí, angažoval jsem pro své záměry vás.

DRAMATURG

Jaké tajemné záměry to vlastně jsou?

FILOSOF *se smíchem*

Sotva se to odvažuju přiznat. Budou vám možná připadat hodně banální a prozaické. Domnívám se, že by se toho napodobování dalo využít velmi prakticky, prostě k tomu, aby se ujasnilo, jak by se člověk měl v určitých situacích nejspíš zachovat. Chápejte, dalo by se z toho udělat něco podobného fyzice (která má co dělat s mechanickými tělesy), a vyvinout z toho jakousi techniku.

DRAMATURG

Sleduješ tedy vědecké cíle! To ovšem pak už nemá s uměním nic společného.

FILOSOF *kvapně*

To samozřejmě nemá. Proto by se tomu také říkalo „davidlo“.

DRAMATURG

Dobře, pokusme se sledovat ten tvůj myšlenkový pochod dál. Snad z toho vzejde nějaký užitek i nám. Snad tímhle extrémním způsobem vzejde i nám nějaký prospěch při „vytváření“ dobrých napodobenin, o něž se přece rozhodně snažíme, neboť zkušenosti ukazují, že vše, co předvádíme, zapůsobí mnohem silněji, když to má pečeť pravděpodobnosti. Kdo už by pociťoval soucit s žárlivou ženou, kdybychom tvrdili, že ji muž podvádí s její babičkou?

FILOSOF

Kdybich vás angažoval, pak byste ovšem museli usilovat o svůj užitek tak, aby mně z toho nevzešla újma. Napřed bych musel bedlivě vyzkoumat, jak jste zvyklí pracovat a co by se mělo na vašem způsobu práce změnit, abych dostal od vás napodobeniny, jaké potřebuju.

DRAMATURG

Možná, že při tom dokonce zjistíš, že to naše napodobování ani tak nevhodné pro tvé záměry není, i když je „vytváříme“ postaru. Opravdu nechápu, proč by se člověku v našich divadlech nemělo dostávat také praktických pokynů.

.....*

FILOSOF

Uvědomte si, že mě šírá nenasytá zvědavost, pokud jde o lidi; nemohu se na ně dost vynadávat a dost se jich naposlouchat. Jak se spolu stýkají, jak uzavírají přátelství a jak si vyhlašují nepřátelství, jak prodávají cibuli, chystají válečná tažení, domlouvají sňatky, šijí vlněné obleky, uvádějí do oběhu falešné peníze, pěstují brambory, pozorují hvězdy, jak se vzájemně podvádějí, protěžují, poučují, ždímají, hodnotí, mrzačí, podporují, jak konají schůze, zakládají spolky, strojí pikle. Chce se mi vždy vědět, jak se tyhle jejich záležitosti uskutečňují a jak dopadají, a snažím se z toho zjistit některé zákonitosti, které by mě uschopnily leccos předvídat. Kladu si totiž otázku, jak bych se měl zachovat, abych obstál a byl pokud možno šťastný, což přirozeně závisí na možnostech, jak by se dali ovlivnit.

DRAMATURG

Doufám, že si u nás přijdeš na své.

FILOSOF

Nevím. Přiznávám, že jsem právě proto chtěl s vámi mluvit. Necítím se totiž u vás zvlášť spokojený.

DRAMATURG

Proč? Nevidíš toho u nás dost?

FILOSOF

Ach, dost by toho snad bylo. Ale o to nejde.

DRAMATURG

Tak možná vidíš leccos, co se ti nezdá podáno správně.

FILOSOF

Vidím také leccos, co se mi zdá podáno správně. Myslím, že problém je v tom, že u vás nedokážu rozeznat správné od nesprávného. Nepopsal jsem se vám ještě zcela. Mám totiž mimo zvědavost ještě jednu vášň – hašteřivost. Rád pečlivě ohodnocuju, vše co vidím a rád do toho strkám nos, jak se tak říká. Pochybování mi způsobuje slast. Jak chudáci obracívají desetkrát každý haléř, tak se já zase rád přebírám v lidských projevech nebo skutcích. A téhle mé pochybovačnosti neposkytujete tady dost místa, v tom to je.

HEREC

Ach, kritika!

FILOSOF

Hm. Nešlápl jsem někomu na nohu?

DRAMATURG

Proti rozumné kritice nejsme. Té se nám dostává příliš málo.

HEREC

Uklidni se. Rozumím: Něco kritiky bude vždycky třeba.

FILOSOF

Nu, nezdá se mi, že by vás mé vášně nadchly. Ujišťuju však, že jsem teď právě neměl v úmyslu snižovat vaše umění. Chtěl jsem jediné vyložit neklid, který mě ve vašich divadlech zachvacuje a připravuje o valnou část požitků.

HEREC

Doufám, že hledáš důvod pro svůj neklid také v sobě a ne jen v nás.

FILOSOF

Přirozeně. O tom vám mohu poskytnout uspokojivé informace. Ale napřed si můžeme zas vyčistit vzduch zjištěním, že se nezabývám ani tak způsobem, jak věci podáváte, to znamená, zda je napodobujete správně nebo nesprávně, jako spíš napodobovanými věcmi samotnými. Řekněme, že se vám povede dokonale napodobit vraždu. Má kritická vašeň mě nutí vraždu jako takovou a všecko co s ní souvisí prozkoumat, aby se zjistila její účelnost, elegance, charakter a tak dále.

DRAMATURG

A to u nás nemůžeš?

FILOSOF

Ne. K tomu mi nedáváte možnost. A to pro způsob, jakým ty napodobeniny, i ty nejlepší, uskutečňujete a mně servírujete. Navštěvoval jsem po nějakou dobu divadelní představení v přírodě a během produkce jsem kouřil. Vám je známo, že chování člověka, který si pokuřuje, je náramně prospěšné jeho pozorování. Opřeš se, uvažuješ, sedíš nenuceně, užíváš všeho z chráněného místa, jsi na hru soustředěn jen zčásti.

DRAMATURG

Nu, a viděl jsi při tom lépe?

FILOSOF

Ne, doutník mi vyhasl.

HEREC

Bravo! Dvakrát bravo! Jednak herci, který tě dokázal zaujmout, jednak tobě, že nezůstal studený jako ryba.

FILOSOF

Zadrž! Musím protestovat. Nepřišel jsem si na své. Experiment se nevydařil.

HEREC

Naštěstí, můj drahý, naštěstí!

FILOSOF

Neuspokojilo mě to.

HEREC

Mám ti povědět, co by tě bylo uspokojilo? Kdyby ti chlapíci tam na jevišti byli svému řemeslu nerozuměli a hráli špatně.

FILOSOF

Obávám se téměř, že bys mohl mít pravdu.

DRAMATURG

Jak to, že se obáváš?

FILOSOF

Inu, což není strašné, že jsem tím nespokojenější, čím lépe hrajete? Zní to beznadějně.

DRAMATURG *herci*

Co ho pořád klepeš přes prsty? Zažil jsem už, že lidé jedině proto oponovali nejrozumnějším tvrzením.

FILOSOF

Je to pravda, jsi velký tyran. Také z jeviště se cítím stále tyranizován. Pořád se mám chovat tak, jak ty chceš, aniž bys mi dal možnost uvážit, jestli to, co chceš, také sám opravdu chci.

DRAMATURG

Vidíš, teď má dojem, že se mu i z jeviště klepe přes prsty! Co jsem řekl?

FILOSOF

A není to snad opravdu tak? Uvažujte! Jeden z diváků vám říká, že má dojem, že se mu klepe přes prsty! Že byl prokouknut, že mu bylo rozuměno, a to lépe než rozumí sám sobě, že byl přistižen při skrytých neřestech, že byl ukojen! Není v tom něco odporného?

HEREC

Tak dost vztekání. Takhle se diskutovat nedá. Už dám pokoj.

FILOSOF

Kdopak říká, že si přeješ diskutovat, ať už ve vzteku nebo bez vzteku? Na jevišti v žádném případě nediskutuješ. Vzbuzuješ nejrůznější vášně, jen vašeň diskusní nikoli. Ba, neukájíš ji ani tehdy, když byla probuzena.

DRAMATURG

Neodporuj mu hned. Mluví docela k věci.

HEREC

Ano, pořád. K té své.

HEREC

Docela upřímně, nemám už dojem, že je filosof.

DRAMATURG

To bys musel zdůvodnit.

HEREC

Filosof přemýšlí o tom, co je. Mluvíme o umění. Přemýšlí tedy o něm. Je takové a takové, a má-li s dostatek fištrónu, vyloží případně i proč. Pak je filosof.

FILOSOF

Máš naprosto pravdu. Jsou filosofové toho druhu. A je rovněž takové umění.

HEREC

Jaké umění?

FILOSOF

Které je takové a takové, a konec.

HEREC

Ach tak, ono existuje ještě nějaké umění jiné? Umění, které není takové a takové a které tedy neexistuje?

FILOSOF

Ne tak zhurta, i když nejsi zvyklý si dát na čas. Ale pokus se.

HEREC

Začnu tedy uvažovat. *Zaujme příslušný postoj.* Dělá se to takhle?

FILOSOF *mu zkoumá svalstvo lýtek*

Ne. Svalstvo se musí uvolnit. Začneme s uvažováním tím, že se k něčemu přiznám. Jsem filosof, který na filosofování onoho druhu, jak jsi nám je popsal, nemá sdostatek fištrónu.

HEREC

Ubožáčku, pojď se na má ňadra vyplakat!

FILOSOF

Kdybych měl být upřímný, dal bych přednost ňadrům naší přítelkyně. A to navíc ještě spíš za účelem, abych se na nich dosyta vysmál, než abych se vyplakal. Ale pokud jde o problém filosofa a fištrónu: už po řadu staletí, co někteří filosofové přešli k tomu, aby v přírodě objevovali a vynalézali, začali jiní přemýšlet o tom, aby pochopili a vyvrátili jistá tvrzení církve a ostatních instancí. Šlo o tvrzení, že vše, co je, je dobré a zákonité. Vyčerpávali se kritikou rozumu. Neměli opravdu sdostatek fištrónu nebo něčeho podobného, aby tak mocné instituce jako církev potřeli. A tak jsem tedy začal přemýšlet o tom, jak by se dalo toho fištrónu získat víc.

HEREC *se smíchem*

Fištrónem jsem samozřejmě myslel rozum, ne rybí tuk.

FILOSOF

Inu, to má hlubší souvislosti: Čím víc fištrónu-rybího tuku, tím víc fištrónu-rozumu.

ZLOMKY K PRVNÍ NOCI

NATURALISMUS

FILOSOF

Poněvadž jsem na tom stejně jako vy, chlad za mnou, hádky přede mnou a nejsa nikdy s to, co bych byl s to, chodím do těch opiových doupat rovněž. Snažím se tam trochu zapomenout na svět a získat trochu zájmu o svět. Večer totiž ve mně bývá obdobný zmatek jako ve městě, v němž žiju.

.....*

HEREC

Co máte k čertu proti opojení? A jestli proti němu něco máte, co chcete na umění? I nejprašivější, nejhorší šosák se stává něčím jako umělec, když se napije. Probudí se jeho fantazie. Stěny jeho světnice nebo putyky, zvláště ta stěna čtvrtá, o níž jsme tady mluvili, padne. Dostane se mu diváků a možnosti vystoupit. Nosič shodí náklad, který mu naložili, a komandovaný přestane dbát příkazů nadřízeného, poněvadž se změnil v buřiče. Deset příkázání nebere vážně a počestnosti sahá pod sukň. Filosofuje, ba dokonce pláče. Jeho smysl pro spravedlnost vzroste a také věci, které se ho netýkají, v něm vyvolávají zlobu. Na mechanismech, které jsou proti němu, si zvláště všímá jejich směšných stránek. A tak se nad ně povyšuje, dokud ho nohy nesou. Stává se prostě ve všem lidštějším a produkuje.

.....*

DRAMATURG

Naturalistická představení vzbuzovala *iluzi*, že se člověk nachází na reálném místě.

HEREC

Divákům se při pohledu do světnice zdálo, že cítí vůni třešňových sadů za domem a při pohledu do útrob lodi, že jsou zmítání nárazy větru.

DRAMATURG

Že šlo čistě o iluzi, bylo znát zřetelněji na naturalistických hrách než na naturalistických představeních. Dramatici samozřejmě aranžovali příběhy stejně vynalézavě jako dramatici nenaturalističtí. Kombinovali, vynechávali, organi-

zovali setkání osob na nejnepravděpodobnějších místech, zhrubňovali děje, zjemňovali děje jiné atd. Ustávali v tom jedině tehdy, když bylo nebezpečí, že se iluze reality naruší.

HEREC

Tím chceš říct, že jde o podání, které se více méně liší od realistického podání jen mírou realismu? Ale ta míra realismu je právě rozhodující.

DRAMATURG

Domnívám se, že jde jen o míru *iluze* skutečnosti, a mně se zdá účelnější obětovat tu iluzi, když je možno za ni získat podání, jež postihuje skutečnost věrněji.

HEREC

Podání, které bez obav o ztrátu iluze skutečnosti aranžuje, kombinuje, vynechává, stahuje?

FILOSOF

Bacon říká: Příroda vyzrazuje ze svých tajemství víc, když na ni umění dotírá, než když se jí ponechá naprostá volnost.

HEREC

Že pak už jde jedině o dramatikovy názory na přírodu a nikoli o přírodu, je vám snad jasné?

DRAMATURG

Že u naturalistických her šlo také jen o názory dramatikovy, je ti snad také jasné? Prvním naturalistickým dramatem (Hauptmann, Ibsen, Tolstoj, Strindberg) se právem vytýkalo, že jsou vysloveně tendenčním uměním.

.....*.....

DRAMATURG

Hlavními díly Stanislavského, který ostatně hodně experimentoval a inscenoval také fantastické hry, byla díla jeho naturalistické éry. U něho se musí mluvit o dílech, poněvadž některá představení se hrají víc než třicet let beze změny – jak je u Rusů zvykem – ač v nich už vystupují zcela jiní herci. A ta jeho naturalistická díla se skládají z minuciózně propracovaných líčení společenských poměrů. Dala by se srovnat s hroudami hlíny, vydolovanými hlubokým záběrem rýče a přenášenými botaniky ke studiu na pracovní stůl. Děj her je minimální, všechen čas se vyhrazuje kresbě poměrů, zkoumá se duševní život několika jedinců, ale na své si přijdou také badatelé, zabývající se společností. Když byl Stanislavskij v nejlepším věku, vypukla revoluce. Naložila s jeho divadlem vel-

mi uctivě. Ještě dvacet let po ní se dal na tom divadle studovat způsob života společenských vrstev, zmizelých dávno v propadlišti, jako v muzeu.

FILOSOF

Proč mluvíš o badatelích, zabývajících se studiem společnosti? Copak se tam se strukturou společnosti seznamovali jen tito badatelé, ne všichni diváci?

DRAMATURG

To bych rád přijal. Nebyl vědec, ale umělec, jeden z největších své doby.

FILOSOF

Rozumím.

DRAMATURG

Záleželo mu na přirozenosti, a tak se u něho zdálo všechno příliš přirozené, než aby člověk pociťoval chuť zdržet se nějakým zvláštním zkoumáním. Ty přeče obvykle také zvlášť nezkoumáš svůj byt nebo své zvyklosti při jídle, že? Ale i když nebyl historik, mají jeho díla historickou cenu, a o to jde a o tom bys měl přemýšlet.

FILOSOF

Ano, podle všeho mají pro historiky historickou cenu.

DRAMATURG

Asi tě nezajímá.

FILOSOF

Inu, historik snad slouží nějakému společenskému zájmu, ale sotva zájmu o vyjasnění společenských poměrů, i když se snad dá pro ten zájem získat. Vy víte, že někdo, kdo upustí kámen, tím ještě nevyložil zákon volného pádu, a že tak nečiní ani ten, kdo pád kamene pouze podrobně popíše. Dalo by se to snad charakterizovat takhle: jeho výpovědi neodporují pravdě, ale my chceme něco víc, aspoň já. Připadá mi, jako by prostě řekl stejně jako příroda: Kladte mi otázky! Ale stejně jako příroda při tom také položí tazateli do cesty co největší překážky. A nebude samozřejmě tak dokonalý jako příroda. Kopie, pořízena mechanicky a leccemu poplatná, bude nutně velmi nepřesná. Jistě bude na místech nejpoučenějších zkratkovitá, jistě bude vše jen povrchní. Taková kopie přivádí obvykle badatele do těchž rozpaků jako „přesně“ omalovaná kytka. Zvětšovací skla pomohou těm obrazům stejně málo, jako všechny jiné přístroje na zkoumání. Tolik k jejich hodnotě jako předmětu bádání. Také zde

vytěží badatel, zkoumající společenské poměry, spíš soudy o poměrech než poměry samé. Ale pro nás je hlavní, že si ten druh umění žádá badatelů, má-li se nám dostat výsledků, jež nás zajímají.

DRAMATURG

A přece jen vyšly z děl naturalismu společenské impulsy. Publikum se přimělo, aby pocítilo, inu pocítilo spoustu neudržitelných situací jako situace neudržitelné. Pranýřovala se pedagogika na veřejných školách, způsob, jakým se ženám bránilo v osamostatnění, sexuální pokrytectví atd.

FILOSOF

To zní dobře. Divadlo, které hájilo tak veřejné zájmy, muselo také veřejný zájem vzbuzovat.

DRAMATURG

Divadlo ku podivu tou obětavou činností zvlášť nezískalo. Něco nešvarů se odstranilo, nebo se častěji většími nešvary zakrylo. Opotřebením té které substance hry bylo rapidní a často se prokázalo, že jevištní provedení bylo velmi povrchní. A při tom divadlo toho tolik obětovalo: všechnu poezii, mnoho ze své lehkosti. Jeho postavy zůstávaly ploché a děj banální. Úpadku sociálnímu se rovnal úpadek umělecký. Ze Stanislavského děl se udržela ta méně pronikavá a popisnější a působila umělečtěji, a řečeno zcela nezakrytě, také sociálně významněji. Ale ani tato díla nezůstavila jedinou velkou postavu a jedinou velkou fabuli, která by se dala postavit po bok postavám a fabulím předchůdců.

DRAMATURG

Naturalismus se nemohl zvlášť dlouho udržet. Nařkli ho, že je pro politiky příliš plochý a pro umělce příliš nudný, a změnil se v *realismus*. Realismus je méně naturalistický než naturalismus, i když se naturalismu říká, že není méně realistický než realismus. Realismus nepodává naprosto exaktní kopii skutečnosti, to znamená, že se vystříhává nezkrácené reprodukce dialogů, ke kterým ve skutečnosti dochází, ale klade menší váhu na to, aby se beze všeho se životem zaměřoval. Za to chce postihnout realitu hlouběji.

FILOSOF

Mezi námi: není ryba, ani rak. Je prostě nepřírozeným naturalismem. Když se kritiků ptáte na realistická mistrovská díla, uvedou vždy díla naturalistická. Když se jim to vytkne, odkazují na jakési násilnosti dramatiků, na aranžování „skutečnosti“, na zkreslování při „reprodukcí“ atd. To jen potvrzuje, že naturalismus nikdy přesnou reprodukci neuskutečnil, nýbrž že přesnou reprodukci

jen předstíral. S naturalisty to bylo tak: když člověk přišel na jejich představení, měl dojem, že vkročil do továrny nebo zahrady nějakého statku. Viděl (a také cítil) ze skutečnosti tolik, co byl sám schopen na onom místě vidět (a cítit), tedy velmi málo. Pociťoval třeba skryté napětí nebo se stal svědkem náhlého výbuchu atd., nedostávalo se mu tedy o nic víc, než se mu dostávalo mimo divadlo. Proto naturalisté pak většinou zavedli takzvaného resonéra, osobu, která vyslovovala dramatikovy názory. Resonér představoval skrytý naturalistický chór. Často tu úlohu zastával hrdina. Viděl a cítil zvlášť „hluboce“, to znamená, že byl zasvěcen do dramatikových tajných úmyslů. Když se divák do něho vžil, cítil, jak „zdolává“ situace. Aby se divák do hrdiny vžít mohl, musel být hrdina dost schematickou postavou s co nejméně individuálními rysy, aby se takto „kryl“ s co největším počtem diváků. Musel tedy být nerealistický. Hry s takovými hrdiny se pak zvaly hrami realistickými, poněvadž se člověk od těch hrdinů dovídal něco o realitě, jenže nenaturalistickým způsobem.

VCIŤOVÁNÍ

DRAMATURG

Mluvili jsme o reprodukci. Reprodukce naturalismu vedly ke kritice skutečnosti.

FILOSOF

Ke kritice bezmocné.

DRAMATURG

A jak se dojde ke kritice mocné?

FILOSOF

Vaše naturalistické reprodukce byly udělány špatně. Volili jste při jejich uskutečňování postoj, který pravou kritiku neumožňoval. Člověk se vciťoval do vás a světu se přizpůsoboval. Vy jste zůstávali, čím jste byli, a svět zůstával, čím byl.

DRAMATURG

Nemůžeš tvrdit, že se s kritikou nesetkáváme. Co jsme zažili neúspěchů, zdrucujících referátů!

FILOSOF

S kritikou se setkáváte, když se vám nepodaří vyvolat iluzi. Vede se vám jako hypnotizérovi, kterému se hypnóza nepovede. Klient pak kritizuje jablko, které je citrónem!

DRAMATURG

A ty se domníváš, že by měl kritizovat citrón?

FILOSOF

Tak. Citrón by ovšem musel být citrónem.

FILOSOF

Ale i když se divák dokáže do takových hrdinů vmyslet nebo vcítit, nezíská tím ještě schopnost se s realitou vypořádat. Nestanu se přece Napoleonem tím, že se do něho vžiju!

HEREC

To ne, ale cítíš se Napoleonem.

DRAMATURG

Jak vidím, má se obětovat i realismus.

FILOSOF

Myslím, že o tom nebyla řeč. Zdá se jenom, že to, co realismem zvete, realismem není. Že se za realismus prostě vydává něco, co je pouhou fotografickou reprodukcí reality. Podle této definice byl naturalismus realističtější než tak zvaný realismus. Pak se do toho uvedl nový prvek, zvládnutí reality, což znamenalo konec naturalismu, na jehož základě se o realismu mluvilo.

DRAMATURG

Kde je tedy chyba?

FILOSOF

Figura, která se určí pro vcítování (hrdina), se nedá realisticky líčit, aniž se zároveň pro vcítování diváka zkaží. Líčena realisticky, musí se změnit událostmi, což ji činí pro vcítování příliš nestálou, a musí se vybavit ohraničeným rozhledem, což nutně způsobí, že toto její postavení dopřává i diváku příliš málo rozhledu.

DRAMATURG

Realismus na divadle tedy vůbec není možný.

FILOSOF

To neříkám. Potíž je v tom: Je jen jedním z úkolů opravdového realismu, aby se realita na divadle jako realita rozpoznala. Navíc je však třeba, aby se realita prohlédla. Je nutno, aby se zákony, které průběh životních procesů ovládají, staly viditelnými. Tyto zákony nejsou zřejmé na fotografiích. Tyto zákony se však nestávají zřejmými ani tím, že divák propůjčí osobě, která je do těch procesů zapletena, jenom zrak nebo srdce.

DRAMATURG

Podle tebe tady zřejmě předvádíme jakési barbarské tance válečníků ve službách obskurních a obscenních kultů, jakási pochybná kouzla, magii, ďábelské mše.

HEREC

Nora, pojata jako ďábelská mše! Šlechetná Antigona jako barbarský válečný tanec! Hamlet jako pochybné kouzlo! To mám rád!

FILOSOF

Zřejmě jsme vám neporozuměli. Uznávám.

HEREC

Důkladně, příteli!

FILOSOF

Snad proto, že jsem bral ty vaše řeči vážně a že jsem váš způsob vyjadřování neprohlédl jako žert.

DRAMATURG

Kam zas tímhle míříš? Jakýpak způsob vyjadřování?

FILOSOF

Že jste „služebníky slova“, že vaše umění představuje „chrám“, že divák má sedět „jako uhranut“, že ve vašich produkcích je „cosi božského“ atd., atd. Myslel jsem skutečně, že chcete uchovat nějaký dávný kult.

DRAMATURG

To že jsou způsoby vyjadřování? Dáváme tím přec jenom najevo, jak vše myslíme vážně.

HEREC

Odděluje nás to od shonu tržiště, od laciné zábavy atd.

FILOSOF

Samozřejmě, nebyl bych na to naletěl, kdybych se ve vašich divadlech opravdu setkával s jakoby „uhranutými“ diváky. Když tvůj Lear kupříkladu dnes večer proklel své dcery, začal holohlavý pán vedle mne tak nepřírozně funět, že jsem žasl, že se mu neudělala pěna u úst! Tak se vžil do tvého báječného znázornění Learova běsnění.

HEREČKA

Míval už lepší večery!

DRAMATURG

Když dramatici začali psát dlouhá, poklidná pojednání plná duševních problémů, a optici začali dodávat dobrá kukátka, došlo k prudkému rozmachu mimiky. Od toho okamžiku se dělo hodně ve tvářích, které se stávaly zrcadlem duše, a jimiž se proto mělo co nejméně hýbat, takže gestika zakrňovala. Záleželo na pocitech, těla byla jen schránkami duší. Mimika se měnila od večera k večeru, nedala se zaručovat, leccos ji ovlivňovalo. Ale ještě méně byla organizována gesta, hrála sotva větší roli než gesta hudebníků v orchestru, kteří svou hru přece provázejí různými posunků. Herci improvizovali nebo se aspoň snažili vyvolávat takový dojem. Ruská škola dokonce vytvořila zvláštní cvičení, která měla herci umožnit, aby ducha improvizace udržel při životě, dokud hra zůstávala na repertoáru. Přesto si lidé zapamatovali určité tóny, jež se jim povedly, tím že ty tóny nebo výrazy „ospravedlňovali“, to znamená podezdívali důvody, analyzovali a opatřovali adjektivy.

HEREC

Systém *Stanislavského* se snaží najít jevištní pravdu o skutečnosti.

FILOSOF

Tak jsem to slyšel. Co jsem viděl, mě však zklamalo.

HEREC

Viděl jsi možná špatná představení.

FILOSOF

To posuďte sami! Já měl dojem, že nejde o nic jiného, než aby se předstírání propůjčil co největší stupeň pravdivosti.

HEREC

Jak se mi tohle moralizování protiví! Mocným se přidrží zrcadlo! Když stejně najdou zalíbení jen v sobě! A jako by vrazi, zloději a lichváři vraždili, kradli, keřasili jen proto, že si neuvědomují odpornost toho všeho, jak to řekl už kterýsi fyzik sedmnáctého století! A utlačovaní se prosí, aby proboha už konečně měli sami se sebou slitován! Takový nakyslý nápoj ze slz a potu! Veřejné záchůdky jsou příliš těsné, v chudobincích čoudí kamna, ministři mají zbrojařské akcie, faráři pohlavní údy! Proti tomu všemu mám vystoupit.

HEREČKA

Hrála jsem padesátkrát manželku bankovního ředitele, kterou ten pán zneužíval jako hračku. Vystupovala jsem na obranu toho, aby i ženy směly vykonávat povolání a aby se směly zúčastňovat obecné štvance, ať už jako honci nebo jejich oběti nebo jako to i ono současně. Při posledních představeních jsem se musela posilnit alkoholem, abych ten žvást vůbec ještě ze sebe dostávala.

HEREC

V jiné hře jsem si vypůjčil od svého řidiče kalhoty jeho nezaměstnaného bratra a pronášel jsem bojovné řeči k proletariátu. Ani v kaftanu Moudrého Nathana jsem nebyl tak šlechtitný, jako v těchhle kalhotách. Poukazoval jsem na to, že se všechna kola zastaví, jestli si to mocná paže proletariátu bude přát. A v tu-též chvíli byly miliony dělníků bez práce. Kola se zastavila, ač si to jejich mocné paže vůbec nepřály.

[O NEVĚDOMOSTI]

Z „filosofovy řeči o nevědomosti mnohých“ k divadelníkům

FILOSOF

Dovolte, abych vám řekl, že příčiny utrpení a nebezpečství nespočtu trpících a ohrožených jsou neznámy. Avšak nemalému počtu přece jen známy jsou. A leckdo dokonce toho ví spoustu o metodách trýznitelů. Ale těch, kteří znají i metody, jak se těch trýznitelů zbavit, je méně. Tito trýznitelé se dají odstranit jen tím, že se sdostatek lidí doví o příčinách svého utrpení a nebezpečství, o tom, jakých metod při tom užívají a jakým způsobem se lze těch trýznitelů zbavit. Záleží tedy na tom, aby se co největšímu počtu lidí těchto vědomostí dostalo. Není to lehké, ať se to zkouší tak nebo onak. Dnes bych si chtěl promluvit s vámi, lidmi od divadla, co byste pro to mohli udělat.

FILOSOF

Všichni máme velmi mlhavé představy o účinku toho, co děláme, ba, jen zřídkakdy víme, proč co děláme. Věda podniká málo pro odstranění neověřených soudů v té oblasti. Jako hlavní motivy se stále znovu uvádějí motivy tak pochybné jako touha po majetku, ctižádnost, zlost, žárlivost, zbabělost atd. Při pohledu zpět na to, co se již stalo, se nám pak zdá, že se leccos odhadlo, usoudilo z naší tehdejší situace, že jsme rozpoznali plány, zjistili překážky, vůči kterým jsme byli bezmocní. Ale my jsme se o ty odhady vůbec nepokoušeli, my podle našeho tehdejšího jednání jen soudíme, že k takovým odhadům došlo. Naši závislost na všem, při všech rozhodnutích, cítíme jen temně. Cítíme, že vše nějak spolu souvisí, ale nikoli jak. Tak se masy dovídají o ceně chleba, o vypovězení války, o nedostatku práce jako o přírodních pohromách, o zemětřesení nebo povodni. Dlouho se zdálo, že ty přírodní katastrofy postihují pouze část lidstva nebo jedině jen v nepatrné části jeho zvyklostí. Teprve pozdě se ukazuje, že každodenní život ztratil svou každodennost, a to život všech. Co si se opomnělo, co si se udělalo špatně. Zájmy početných vrstev byly ohroženy, ale přesto se ty početné vrstvy v zájmová sdružení nespojily.

.....

FILOSOF

To, že lidé vědí tak málo o sobě, zavinilo, že jim jejich znalost přírody tak málo pomáhá. Vědí, proč vyvrstvený kámen letí tak a ne jinak, ale proč člověk, který jej vrhá, tak a ne jinak jedná, nevědí. Dokážou se vyrovnat se zemětřesením, ale nikoli se sobě rovnými. Pokaždé když odjíždím z tohoto ostrova, mívám strach, že loď v bouři ztroskotá. Ale vlastně se ani nebojím moře, nýbrž těch, kteří by mě mohli případně vylovit.

.....

FILOSOF

Poněvadž člověk dnes žije v mohutných svazcích a je ve všem na nich závislý, a poněvadž při tom žije vždy v několika takových svazcích najednou, musí pokaždé zvolit velkou okliku, když chce někam dojít. Na jeho rozhodnutích už jen zdánlivě nezáleží. Ve skutečnosti se rozhodnutí stala jen svízelnějšími.

.....

FILOSOF

Staří viděli poslání tragédie v tom, aby vzbuzovala soucit a strach. Ani dnes by to nebyl špatný cíl, kdyby se pod pojmem strach rozuměl strach z lidí a pod pojmem soucit, soucit s lidmi, a kdyby tedy vážné divadlo pomáhalo odstraňovat poměry, za nichž musí jeden pociťovat strach před druhým a jeden s druhým soucit. Neboť osudem člověka se stal člověk.

.....

FILOSOF

Jak se zdá, jsou příčiny mnohých tragédií mimo mocenskou oblast těch, kdož jsou jimi postiženi.

DRAMATURG

Jak se zdá?

FILOSOF

Samozřejmě jen jak se zdá. Nic lidského nemůže být mimo mocenskou oblast lidí a příčiny těch tragédií jsou příčiny lidské.

DRAMATURG

I kdyby tomu tak bylo, pro divadlo je to jedno. Dřív se protivníci na jevišti střetávali. Ale co dnes? Nějaký muž v Chicagu může uvést do chodu stroj, který v Irsku rozdrtil dvanáct lidí nebo také dvanáct tisíc.

FILOSOF

Pak ten stroj je zřejmě zapojen až do Irska. Protivníci se mohou na jevišti střetávat. V technice se samozřejmě musí hodně změnit. Mnoho lidských vlastností a vášní, dřív důležitých, se stalo bezvýznamnými. Ale na jejich místa nastoupily jiné. V žádném případě se moc nepozná, když se přes menší oddíly nepodíváme na velké bojové útvary.

.....

FILOSOF

Pro divákovo poučení nestačí, aby se nějaká událost prostě jen udála. Tím, že ji vidí, nemusí jí ještě rozumět.

DRAMATURG

Přeješ si tedy komentář.

FILOSOF

Ano, nebo nějaký komentující prvek při jejím zpodobnění.

DRAMATURG

A co poučení ze zážitku? Na divadle se přece nejen vidí, ale také spoluzažívá. Existuje pro poučení něco spolehlivějšího?

FILOSOF

Napřed bychom museli zjistit, jestli zážitek vůbec k poučení vede, když se mu komentujícími prvky nedostane. Je spousta momentů, jež poučení, tedy

zmoudření brání, například když se určité změny situace uskutečňují příliš pomalu, neznatelně, jak se říká. Nebo když se jinými souběžnými událostmi pozornost odvede. Nebo když se hledají příčiny událostí, které příčinami nebyly. Nebo když člověk spoluzažívající má silné předsudky.

DRAMATURG

Nemůže se i těch určitými zážitky zbavit?

FILOSOF

Asi jedině uvažováním. Což pořád ještě může narážet na uvedené překážky.

DRAMATURG

Copak není nejlepší školou zakoušet vše na vlastní kůži?

FILOSOF

Při zážitku zprostředkovaném divadlem nic nezakouším. A není správné považovat každý zážitek za pokus a chtít z něho těžit všechny přednosti, které mohou z pokusu vyplynout. Je obrovský rozdíl mezi zážitkem a pokusem.

HEREC

Prokaž mi laskavost a nevysvětluj mi obšírně ten rozdíl, dovedu si jej představit.

DRAMATURG

A co přímá hnutí myslí, která se přenášejí? Vyvolává se odporným jednáním odpor nebo zesílí vlastní odpor odporem, který člověk sdílí?

FILOSOF

Případ, že se odpornými příhodami (v reprodukci) může vyvolat odpor, sem nepatří, nepatří sem, dokud se příhoda odehrává na jevišti, dokud nějaká osoba ten odpor vyjádří na jevišti silně a nakažlivě. Tu platí některé zkušenosti, které udělala novější fyziologie. Znáte pokus fyziologa Pavlova se psy?

HEREC

Povídej, to se zdá aspoň trochu konkrétní.

FILOSOF

Musí se to ovšem brát jedině jako příklad. Člověk není pes, ač s ním na divadle tak nakládáte, jak se ještě ukáže. Pavlov házel psům maso a udeřil při tom na zvonec. Množství slin, které při pohledu na maso vyměšovali, změřil. Pak uhodil do zvonce, ale maso jim neposkytl. A měření ukázala, že psi vyměšují

sliny i v takovém případě. Ač svých slin potřebují jedině na to, aby strávili maso, a nikoli, aby snesli zvuk zvonce, přece je vyměšovali.

DRAMATURG

A poučení?

FILOSOF

Vaši diváci zažijí velmi komplexní, různorodé, bohaté příhody, které se dají srovnat se zážitky Pavlovových psů: jsou krmeni za zvuku zvonce. Může se stát, že reakce, o něž se usiluje, pak nastanou při příhodách v životě, jež obsahují jen některé, možná pouze průvodní prvky u vás zažitých příhod. Onemocněli by pak vaší zásluhou jako psi Pavlovovi. Ale to samozřejmě také platí pro samotný život. Lidé podléhají takovým klamům, i když příhody opravdu zažijí: naučí se něčemu falešnému.

HEREČKA

Náš star prosí o příklad?

FILOSOF

Mnozí maloměšáci reagují na revoluci tak, jako by se při ní rozbíjely jen jejich výkladní skříně.

DRAMATURG

Na tom něco je. Vzpomínám si, že jsme kdysi hráli hru o Komuně. Předvádělo se shluknutí lidu. Napřed jsme realisticky ukazovali, jak se při tom rozbije hospůdka. Pak jsme toho nechali, poněvadž jsme nechtěli charakterizovat Komunu jako nepřítelkyni drobných obchodníků. A tak se shluknutí stalo velmi nerealistickým.

HEREC

To je špatně volený příklad! Stačilo by úplně, aby se předvedlo, že hospodský na té „původní okolnosti“ není zainteresován.

DRAMATURG

Hloupost. Žádný hospodský by se pak do něho nevžil.

FILOSOF

To se taky obávám. Ne, takové realistické rysy musíme škrtnout.

CO FILOSOFA NA DIVADLE ZAJÍMÁ

DRAMATURG

Diderot, velký revoluční dramaturg, řekl, že divadlo má sloužit zábavě i poučení. Mám dojem, že to první chceš škrtnout.

FILOSOF

Vy jste škrtnli to druhé. Vaše zábavy už nejsou v ničem poučné. Přesvědčme se, jestli to mnou žádané poučování postrádá zábavnosti.

.....

FILOSOF

Věda hledá ve všech oblastech po možnostech experimentů nebo plastického znázornění problémů. Dělalji se modely, které ukazují pohyb hvězdných těles, pomocí vtipně sestavených aparatur se předvádí chování plynů. Experimentuje se také s člověkem. Jenže v jeho případě jsou možnosti demonstrace omezeny. A tak jsem si myslel, že by se vašeho umění, kterým lidi napodobujete, dalo pro takové demonstrace využít. Příhody ze společenského soužití lidí, které si žádají vysvětlení, by se daly napodobit, aby se tímto plastickým předvedením došlo k některým prakticky využitelným poznatkům.

.....

DRAMATURG

Mám dojem, že se ty demonstrace nedají uspořádat jen tak nazdařbůh. Nějaké zaměření tu musí být, příhody se musí podle nějakých hledisek vybírat, aspoň podle tušení. Co vy na to?

FILOSOF

Existuje věda o společenském soužití lidí. Je to velké učení o příčinách a následcích v té oblasti. Ta nám může hlediska poskytnout.

DRAMATURG

To míníš učení marxismu?

FILOSOF

Ano. Ale s jedním omezením. Toto učení se zabývá především chováním velkých mas. Zákony, které ta věda stanovila, platí pro pohyb velmi početných skupin lidí, a byt se leccos o postavení jedince v těch početných skupinách říká, tak se obvykle i to týká právě jen jeho postavení v těch masách. My bychom však měli při našich demonstracích spíš co dělat s chováním jedinců mezi sebou. Z hlavních pouček toho učení se rozhodně dá také hodně výtěžit pro posouzení jedince, tak například z věty, že vědomí lidí je závislé na jejich

společenském bytí, přičemž je jisté, že se toto společenské bytí neustále vyvíjí a že tím také mění vědomí. Spoustu pevných zásad vyvrací, jako větu, že „peníze světem vládnou“, že „historii dělají velcí mužové“, že „se jedna rovná jedné“, a nenahrazuje je opačnými, stejně pevnými zásadami.

Filosofovy vývody o marxismu

FILOSOF

Pro vás je důležité, abyste poznali rozdíl mezi marxismem, který doporučuje určitý způsob nazírání světa, a tím, co se obecně světovým názorem nazývá. Marxistické učení stanoví určité metody nazírání, kritéria. Při tom dochází k určitým soudům o jevech, k předpovědím a pokynům pro praxi. Učí pronikavěmu přemýšlení o skutečnosti, pokud ta je na společenských zákrocích závislá. Učení kritizuje lidskou praxi a dá se jí kritizovat. Vlastní světové názory jsou však obrazy světa, zdánlivou znalostí toho, co se odehrává, a jsou většinou vytvořeny podle nějakého ideálu harmonie. Pro vás je ten rozdíl, o němž se můžete informovat jinde, důležitý, poněvadž se vaše napodobování příhod nikterak nemá stát ilustrací k případně marxisty stanoveným poučkám, kterých, jak jsem uvedl, je hodně. Všecko musíte zkoumat a všecko dokazovat. Svě příhody můžete vyjasnit jedině pomocí jiných příhod.

DRAMATURG

Nějaký příklad!

FILOSOF

Vezměme hru „Valdštejn“ Němce Schillera. V ní se dopouští generál zrady na svém monarchovi. V té hře se nedokazuje sledem událostí, že ona zrada musí vést k morálnímu a fyzickému zničení zrádce, nýbrž se to předpokládá. Svět nemůže existovat na bázi zrady, soudí Schiller, ale nedokazuje to. Důkaz by se mu také nepovedl, poněvadž by pak žádný svět neexistoval. Soudí však, že není hezké žít ve světě, v němž ke zradě dochází. Nedokazuje ovšem ani to.

DRAMATIK

A co by udělal marxista?

FILOSOF

Vylíčil by ten případ jako případ historický, a příčinami danými epochou a s důsledky pro epochu.

DRAMATURG
A problém morální?

FILOSOF
S morálním problémem by se se zabýval rovněž jako s morálním problémem historickým. Sledoval by užitečnost určitého morálního systému pro určitý společenský řád, jeho funkci, objasnil by ji svým sledem příhod.

DRAMATURG
Kritizoval by tedy morální názory toho Valdštejna?

FILOSOF
Ano.

DRAMATURG
Z jakého hlediska?

FILOSOF
Ne z hlediska své morálky.

DRAMATURG
Přesto se mi zdá obtížné naučit se tomu novému způsobu znázorňování na starých hrách, které opravdu chtějí vzbuzovat emoce jen několika náznaky, reminiscencemi na skutečnost, stejně jako na hrách ostatních, naturalistických. Snad bychom mohli spíš vybírat skutečné případy ze soudních análů a nastudovat je. Nebo upravovat známé romány. Nebo jako karikaturisté znázorňovat historické události jako události každodenní.

HEREC
My herci jsme naprosto závislí na kusech, jež nám k hraní předkládají. Vždyť nejsme svědky tvých *příhod*, které potom na jevišti napodobujeme. Museli bychom tedy napřed počkat na kusy, jež taková představení podle tvých představ umožňují.

FILOSOF
To by se také mohlo čekat do svatého Dyndy. Navrhuju, aby se tady nemluvilo o výstavbě her, aspoň zatím ne. Vaši dramatici většinou přistříhují životní příběhy, jež by vzbudily sdostatek zájmu i v životě, tak aby byly působivé na jevišti. Pokud vynalézají, vynalézají – s výjimkou zcela fantastických kusů – vždy tak, aby se zdálo, že příběhy jsou převzaty ze života. Měli byste udělat jediné: brát

příběhy co nejméně a jejich zužitkování dramatikem co nejnejméně. Vždyť můžete jeho interpretace zčásti škrtnout, vložit nové, naložit krátce s kusy jako se surovinou. Že zvolíte jen hry s příběhy, jež zaručí sdostatek veřejného zájmu, o tom jsem přesvědčen.

HEREC
A smysl básnického díla, posvěcené slovo básníkovy, styl, atmosféra?

FILOSOF
Básníkův záměr se mi zdá jen natolik ve veřejném zájmu, nakolik veřejnému zájmu slouží. Jeho slovo budiž posvěcené, pokud je správnou odpovědí na otázku lidu; styl je beztak závislý na vašem vkusu; a atmosféra má být čistá, zásluhou básníkovou nebo i proti jeho vůli. Jestli byl veden takovými zájmy a jestli se držel pravdy, následujte ho, jestli ne, tak ho vylepšete!

DRAMATURG
Jsem na pochybách, jestli z tebe vůbec mluví člověk kultivovaný.

FILOSOF
Rozhodně člověk, doufám. Jsou doby, kdy je třeba se rozhodnout, jestli chceme být kultivovaní nebo lidští. A proč sdílet zlozvyk a zvat kultivovanými jen ty, co umějí sice hezké šaty nosit, ale nikoli dělat.

HEREC
Což nevidíte, že se bojí, abychom nepovažovali úmyslnou nestoudnost za lakavost? Co by podle vás řekl malíř Gauguin, kdyby si někdo prohlížel jeho obrazy z Tahiti jen proto, že o Tahiti má zájem, třeba kvůli kšeftování s kaučukem? Směl očekávat, že se člověk bude zajímat o Gauguina nebo aspoň o umění obecně.

FILOSOF
A kdyby se někdo zajímal o Tahiti?

HEREC
Tak může použít jiného materiálu než uměleckých děl Gauguinových.

FILOSOF
A co kdyby jiného materiálu nebylo? Řekněme, že divák netoužil ani po suchých popisech, ale po obecném dojmu, že si například přál znát, jak se tam žije? Obchodování kaučukem přece ještě k opravdu hlubokému a všestrannému

mu zájmu o ostrov jako Tahiti nevede, a já řekl, že se zajímám opravdu, tedy hluboce a všestranně, o předmět, který napodobujete.

DRAMATURG

Ale Gaugin by byl přesto špatným informátorem. Poskytl by pro informantovy účely příliš málo.

FILOSOF

Snad. Nešlo mu o to. Ale mohl by podat pravdivou zprávu?

DRAMATURG

Není vyloučeno.

HEREC

Kdyby obětoval své umělecké zájmy!

DRAMATURG

To by snad ani nemusel. Mohl by i jako umělec najít zájem na úkolu, který mu přítel uložil. Matně si pamatuju, že Holbein namaloval pro anglického krále Jindřicha VIII. portrét dámy, s kterou se král chtěl oženit, s níž se však neznal.

HEREC

Vidím ho, jak maluje. Obklopen dvořany. *Hraje*. „Maestro, maestro! Což opravdu nevidíte, že rty Její Výsosti jsou orosené a výrazné jako ... a tak dále.“ – „Nedovolte, aby se její rty namalovaly tak smyslně, Výsosti! Myslete na anglické podnebí, na jeho mlhy!“ – „A navíc jsou příliš, příliš úzké. Neopovažujte se krále oklamat!“ – „Co chce Jeho Majestát vědět, je to, jaký je charakter té dámy, má své zkušenosti. Nejen, zda je svůdná pro něj, nýbrž také, jestli je svůdná i pro ostatní.“ – „To nejhorší je, že vůbec nevidí její zadek!“ – „A to vysoké čelo!“ – „Maestro, nezapomeňte, že děláte vysokou politiku! Račte v zájmu Francie přidat do štětce trochu víc té šedi!“

HEREČKA

Ví někdo, jestli se sňatek uskutečnil?

FILOSOF

V dějinách umění se o tom nepíše. Estéti, kteří je psali, tomu druhu umění nerozuměli. Naše přítelkyně tady by mu asi byla rozuměla, jak potvrzuje její otázka.

HEREČKA

Ach, ta dáma je mrtvá, a její královský nápadník se proměnil rovněž v prach! Ale Holbeinův portrét svého smyslu nepozbyl, ani teď, kdy se sňatky už taky neuzavírají a politika nedělá!

DRAMATURG

Obraz mohl přesto získat naprosto zvláštní, ještě dnes postižitelnou kvalitu. Měl vypovědět spoustu důležitých věcí o ženě, věcí, které jsou dodnes zajímavé.

FILOSOF

Odchylujeme se od problému, přátelé. Mně stačí zjištění, že se portrét stal uměleckým dílem. Aspoň v tom jsme tady snad zajedno.

HEREC

Zakázka byla pro Holbeina jen popudem k uměleckému činu.

DRAMATURG

Jeho kumštýřství však bylo i pro krále popudem, aby ho pověřil službou, kterou potřeboval.

HEREC *vstane*

Nepatří mezi diváky.

HEREČKA

Kam tím míříš?

HEREC

Nemá smysl pro umění. Nepatří sem. Z hlediska umění je mrzák, je chudák, jemuž se do kolébky jednoho nedostalo: smyslu pro umění. Může být samozřejmě jinak člověk docela hodný úcty. Když se má zjistit, jestli sněží nebo prší, jestli pan X je hodný nebo pan Y schopný přemýšlení a tak dále a tak dále, tak se s ním dá počítat, proč ne? Ale umění nerozumí, a nadto: nepřeje si umění, umění se mu hnusí, umění by nemělo být Vidím teď do něho skrz naskrz. Je oním tlustým pánem v parketu, který přišel do divadla, aby se setkal s obchodním partnerem. Když mně tady nahoře krvácí srdce nad otázkou bytí a nebytí, vidím, jak svá rybí očka upírá na mou paruku, když proti mně postupuje dunsinanský les, vidím, jak zjišťuje, z čeho je udělaný. To nejvyšší, k čemu se tak ještě dokáže povznést, je snad cirkus, o tom jsem přesvědčen. Dvuhlavé tele ještě nejspíš podnítí jeho fantazii. Skok z pětmetrové výšky je

pro něho vrcholný projev umění! To je opravdu těžké, že? To byste nedokázal, co? To je umění!

FILOSOF

Když se mě tak důrazně ptáte, musím přiznat, že mě skok z pětmetrové výšky opravdu zajímá. Je na tom snad něco zlého? Ale také jednohlavé tele mě zaujme.

HEREC

Jistě, jen když je pravé, když je opravdové, žádné napodobené, že? Tele jako takové ve vztahu k jeho okolí a se zvláštním zřetelem k jeho výživě. Pane, zmyšlil jste se v adrese!

FILOSOF

Ujišťuju, že jsem viděl i vás dělat věci podobné oněm skokům a že jsem se na to díval s velkým zájmem. Také vy umíte, co já neumím. Domnívám se, že mám stejně smyslu pro umění jako většina lidí, to jsem zjistil nejednou, zčásti s uspokojením, zčásti znepokojen.

HEREC

To je jen kličkování! To jsou jen řečičky! Mohu vám povědět, čím je pro vás umění. Dovednost zhotovovat kopie, kopie toho, co zvete skutečností. Pane, umění je samo skutečností! Umění stojí tak vysoko nad skutečností, že by se spíš ona dala nazvat kopíí umění. A dost břídliskou!

HEREČKA

Nepřeháníš to teď zas trochu s uměním?

DRUHÁ NOC

FILOSOFOVA ŘEČ O ČASE

FILOSOF

Uvažte, že se scházíme v chmurném čase, kdy chování jednoho k druhému je zvlášť odporné a kdy životu nepřátelská činnost určitých skupin lidí je zahalena téměř neproniknutelnou tmou, takže je třeba náramného přemýšlení a spousty akcí, aby se nějaký postoj společenského rázu osvětlil. Nesmírný tlak a nesmírné vykořisťování lidí lidmi, válečná jatka a nejrůznější způsoby pokojného zneuctívání se staly už téměř na celé planetě čímsi přirozeným. Například vykořisťování, kterému jsou lidé vystavováni, připadá mnohým už stejně přirozené, jako podrobování si přírody, s lidmi se nenakládá jinak než s ornou půdou nebo s dobyt看em. Velké války připadají četným jako zemětřesení, jako by za nimi vůbec nestáli lidé, ale přírodní síly, proti kterým je lidské pokolení bezmocné. Ze všeho nejpřirozenějším se nám snad zdá způsob, jakým získáváme obživu, jak ten onomu prodává kousek mýdla, ten onomu bochník chleba, ten onomu sílu svých svalů. Ač máme dojem, že jde jen o svobodnou směnu věcí, prozrazuje každé zevrubnější zkoumání stejně jako strašlivá každodenní zkušenost, že k té směně mezi lidmi nejen dochází, nýbrž že je navíc určitými lidmi ovládána. Čím víc jsme si organizací práce a velkými vynálezy a objevy na přírodě vynutili, do tím větší existenční nejistoty jsme se podle všeho dostali. Ne my, zdá se, vládáme věcem, nýbrž věci nám. To je však dáno jedině tím, že jedni vládnou prostřednictvím věcí druhých. Od přírodních sil se osvobodíme teprve tehdy, až se osvobodíme od lidského násilí. Jestliže chceme po lidsku využít naší znalosti přírody, musí se k naší znalosti přírody ještě přidružit znalost lidské společnosti a chování člověka k člověku.

K-TYPUS A P-TYPUS

DRAMATIKA VE VĚDECKÉM VĚKU

Nedá se zabránit, aby se dramatika, pokud je dramatikou velkých problémů, dostávala do stále užších vztahů k vědě. Tyto vztahy jsou různého druhu. Může jít například o přímé poučení, které dramatika z některých věd čerpá. Při vytvoření básničky se snad z nouze obejdeme i bez studia, z nouze neznám totiž žádnou báseň vzniklou v naší době, jejíhož autorství bychom se mohli nadít od člověka naveskrz nevzdělaného, od někoho, jehož vědecké poznatky tou či onou formou neovlivnily. Pro dílo s tak širokým dopadem a tak mnohoznačné jako divadelní hra, snažíci se znázornit společenské soužití lidí, jistě nestačí vědění, které zprostředkovává vlastní zkušenost. Bez ekonomie a politiky nelze rozumět jednání našich současníků. Věřit, že básník dokáže i dnes ještě cokoli podat, aniž tomu rozumí, je optimismus. Marně bude pátrat po tak zvaných „prostých lidských příbězích“, už jich není. Stále větší měrou potřebuje, aby ho vědy poučily. A také jeho umění samo začíná pomalu vyvíjet vědu nebo přinejmenším techniku, a to techniku, která se má k technice dřívějších generací ne o mnoho jinak, než chemie k alchymii. Znázorňovací schopnosti přestávají být pouhou dovedností. Ale rozhodným se nový zvrat stává tam, kde se dramatika ve své funkci vědám přizpůsobuje. To poslední není snadno pochopit, poněvadž jde o něco, co je víc než použitím vědeckých poznatků.

TYPUS K A TYPUS P V DRAMATICE

1

Při pokusu dostávat na divadlo poučná znázornění společenského soužití lidí, narážela nová dramatika na velké překážky, vyvěrající ze společenské funkce současného divadla. Čím lepší její znázornění byla, to znamená, čím více pro divákovo jednání poskytovala, tím více se dostávala do rozporu se starou společenskou funkcí divadla, tím méně si toto dovedlo s nimi poradit. Současné divadlo poskytuje tam, kde bere svůj úkol vážně, stále dokonalejší zobrazování společenského soužití lidí. Dlouho se konaly pokusy udržet tuto tendenci v souladu se starou společenskou funkcí divadla. Teď se však zdá, že se do-

sáhlo hranice možností na starých základech. Aby se dalo o tématu snadněji pojednat, užívá se dalších dvou příměrů pro jednotlivé typy dramatiky (mají sloužit jedině zatímnímu objasnění a možno se jich později zase vzdát, poněvadž mají různé nedostatky).

Nový typus bude srovnán s obecně známým zařízením pro astronomické demonstrace, s planetáriem. Planetárium ukazuje pohyb hvězdných těles, pokud je známe. Než se budeme pro dramatiku domáhat typu P, musíme ovšem upozornit na meze, které jsou mechanice dány a které se stávají stále patrnějšími. Jestli se nám v planetáriích zákonitě v pohybech hvězdných těles jeví zvlášť lidské, pak budiž řečeno, že není ani hvězdné. Ta duchaplná aparatura má totiž ještě nedostatky, a to tam, kde je příliš schematická; její dokonalé kružnice a elipsy reprodukují skutečné pohyby jen nedokonale, poněvadž jsou, jak známo, nepravidelnější. Naše dramatika nesmí znázorňovat pohyb lidí jako pohyby mechanické; i když se totiž snažíme o středně sumární výpovědi – jiné předpovědi než například předpovědi o masách lidí můžeme sotva dělat – musíme přece jen ten středně sumární charakter našich výpovědí silně zdůraznit, a to tím, že ojedinělý případ, s kterým máme v dramatice co dělat, za takový označíme, a že jeho odchylky od „zákonitého“ neustále zdůrazňujeme. Jen tak se dostaneme k poněkud užitečnému znázornění domnělých následků určitého způsobu lidského chování, které je zase lidským způsobem chování. Ať se my dramatici chováme jak chce nově, když nakládáme s divadlem jako s planetáriem, pohybujeme se na zpuchřelé půdě velmi staré vědy, newtonské mechaniky.

Nám musí být jasné, že se chováme nově. A abychom se o tom přesvědčili, uchýlíme se ke druhému příměru, srovnáme staré divadlo s kolotočem. Bude nejlépe, když si vybereme jeden z oněch kolotočů, které nás unášejí na dřevěných koníčcích, autech nebo letadlech kolem různých na stěny namalovaných obrazů horských krajin. Můžeme si najít rovněž takový, který nás zavede do fiktivně nebezpečných míst. Fiktivně jezdíme na koni, letíme, řídíme. Hudbou se dostáváme do mírného transu. Ač by koně, vozidla a letadla před zoology a inženýry neobstály, stejně jako by neobstály malovánky na stěnách před zeměpisci, zmocňuje se nás přece jen jakýsi pocit lidí jezdících na koni, jedoucích nebo letících. Senzace se mění: na jedné straně máme pocit, že náš mechanismus nemilosrdně strhává s sebou (existují při tom výšky a hloubky), na druhé straně máme dojem, že sami řídíme. Je to jen částečná fikce, když se cítíme na kolotoči aktivnějšími než v planetáriu: přinejmenším se přece sami pohybujeme – nepozorujeme jen. Máme-li se dostat k stanovení typu K pro dramatiku, pak se nám samozřejmě musí prominout strakatost, mírná bizarnost, dětinskost našeho srovnání. Potřebujeme z něho jedině moment

vcitřování a fikce. Slouží nám k posouzení výhledů, které bychom měli, kdybychom měli uvést funkce planetária do souladu s funkcemi kolotoče. Je vidět na první pohled, jak by bylo zbytečné realisticky vylepšovat třeba znázornění krajin, nebezpečných míst nebo vozidel. I s takto vylepšeným znázorněním bychom sotva dokázali seznámit návštěvníky našeho kolotoče podstatně lépe s jízdou na koni, s létáním, řízením. Pokud jde o stránku mechanickou, má ji dramatika typu K (dramatika vcitřovací, fikční, zážitková) společnou s dramatikou typu P (kritickou, realistickou), až na to, že se v té dá hůř odhalit. Lyrismus a subjektivismus starší dramatiky schematismus a kalkulaci v jejích podobstvích světa zakrývají. Estetická pravidla uškodí světu ještě nejméně, jedině ve slabších dílech jej zcela zmrzačují. Poněvadž společnost příslušné epochy se vyznačuje určitou bezmocností vůči realitě, dochází k horším klamům tam, kde se vynořují symboly a „substance“, které se již vymykají dalšímu lidskému vlivu. „Věčné pudy a vášně“, „božské maximy“. V tom produkují i nejlepší díla hrubá zkreslení, možnost sžít se s nimi tím nikterak netrpí, není platným kritériem. Ukazuje se čím dál tím víc, že aktivizace diváka v dramatece typu K je velmi sporná: Máme proč pochybovat o impulzech, které zdánlivě diváku pro jeho reálné společenské bytí dávají. Dramatika typu P, která na první pohled ponechává diváka mnohem víc jemu samému, uschopňuje jej přece jen spíš k vlastnímu jednání. Její senzační krok, vzdát se velkou měrou divákova vcitřování, má jediný smysl: vydat svět při jeho znázorňování člověku, místo aby člověk byl vydán světu, jak to činí dramatika typu K.

2

Je rozdíl, jestli zobrazuju někoho druhého nebo sebe a jestli vidím obraz druhého nebo sebe. K-typus dramatiky žádá na herci, aby předvedl sebe, sebe v různých situacích, povoláních, duševních rozpoloženích, a žádá na divákovi, aby rovněž viděl sebe, sebe v různých situacích, povoláních, duševních rozpoloženích. P-Typus žádá na herci, aby předváděl ty druhé, a na divákovi, aby viděl ty druhé. Při typu K je divák aktivní, ovšem jen *fiktivně*, při typu P pasivní, ovšem jen přechodně. Ve prospěch typu K se dá ovšem přece jen namítnout, že divák je při něm rovněž jen přechodně fiktivně aktivní; ze stanoviska typu P by se muselo odvětit, že se pro pozdější akci pak nedostává potřebných instrukcí. K-typus se může dovolávat toho, že se člověk i při něm může něčemu naučit, ovšem nikoli prostřednictvím přehnané rozumovosti typu P; typus P zase toho, že vyvolává rovněž emoce, nikoli ovšem nepročištěné a nezkracené emoce typu K. Typus P se opravdu snaží zbavit tíživé povinnosti vyvolávat svým zpodobňováním světa emoce. Na druhé straně nemá ovšem nic proti emocím, které se dostávají jako důsledek jeho zpodobňování.

Nepřípustnou námitkou se mi zdá, že se typus P snaží zaskakovat za vědu, poněvadž se nejméně stejným právem může typu K vytknout, že zaskakuje za náboženství. To, že se o náboženství tvrdí, že má blíž k umění než věda, není pro umění zvlášť lichotivé.

K-typus dramatiky proměňuje své diváky za vstupné umně v krále, milence, bojovníky za zájmy tříd, krátce v cokoli chcete. Ale ve střízlivém světle následujícího dopoledne pak tito králové řídí tramvaje, milenci odevzdávají svým ženám v sáčkích mzdu a třídní bojovníci se ucházejí ve frontě o své vykořisťování. P-typus ponechává diváky tím, čím jsou: diváky. A ti vidí své nepřátele a druhy.

Typus K dokáže vyvolat silný apetýt, je ovšem sporné, jestli dovede také ukázat cestu k jeho ukojení. Je-li cíl blízký a dobře viditelný, cesta rovná, síla dostatečující, pak může typus K prokázat platné služby. Bolševici nahrazovali za občanské války 1917, když odsunuli leningradskou operu na frontu, jídlo a otop hudbou a získali nadto ještě cenné impulzy pro boj. Třeba i operou „La Traviata“. Ženy dělníků a maloburžoazie vymohly za Výmarské republiky po návštěvě hry „Š 218“ na nemocenských pokladnách placení antikoncepčních prostředků. To se nesmí podcenit. Ale velký boj tříd vyžaduje mnoho. Ve tváři nepřítele se těžko čte, sjednocování lidí stejných zájmů je svízelné, boje trvávají dlouho a impulzy mívají krátký život. Emoce jsou ošidné, prameny instinktu uměle znečištěné.

Aby se pochopilo, že dramatika shora uvedeným zužitkováním vědeckých kritérií funkčně ještě nesleduje totéž co věda, nutno si všimnout fenoménu *vcitřovatelnosti*, který se zdá od umění neodlučitelný, nutno zjistit, zda ta své modely světa vědeckým kritériím podrobuje, či nikoli. Jestli zužitkování vědeckých kritérií při stavbě uměleckých modelů světa nemělo za následek zachování si vcitřovací schopnosti, pak lze usoudit, že aspoň o to usilovalo. Kritičtější divák našich dnů se pro přílišnou rozpornost světa na divadle a světa skutečného už nemohl dostatečně vcitřovat.

Teprve tímto krokem se dá mluvit o tom, že se funkce umění připodobňuje funkci některých věd. Zužitkování vědeckých kritérií za účelem zesílení vcitřovací schopnosti vedlo k jejímu nejsilnějšímu ohrožení.

Neudivuje, že dramatika při pokusu zmocnit se světa svým způsobem tím, že svět odhalí v místech, kde lze do jeho procesů společensky zasáhnout, zjišťuje, že se dostal do krize onen způsob, kterým se její divák uměleckého díla zmocňuje. Krize vcitřování se projevuje téměř ve všech dílech novější dramatiky, která usilovala o sociální účín.

POULIČNÍ SCÉNA

Základní model scény epického divadla

Během půldruhého desetiletí po první světové válce se na některých německých scénách vyzkoušel poměrně nový způsob hraní, který si dal název *epický*, protože měl zřetelně referující, popisný charakter a používal komentujících chórů a projekcí. Pomocí dosti složité techniky distancoval se herec od postavy, kterou hrál, a ukázal situaci hry z takového zorného úhlu, že se musily stát předmětem divákovy kritiky. Zastánci tohoto epického divadla prohlašovali, že nové látky, velmi složité děje třídních bojů ve chvíli jejich nejděsivějšího vyhrocení, lze tímto způsobem snáze zvládnout, protože se jím mohou znázornit společenské procesy ve svých příčinných souvislostech. Avšak pro estetiku plynula z těchto pokusů celá řada značných obtíží.

Vypracovat základní model pro epické divadlo je poměrně jednoduché. Při praktických pokusech volil jsem obvykle jako příklad nejprostšího, tak říkajíc „přirozeného“ epického divadla událost, která se může odehrávat na nějakém nároží: očitý svědek dopravní nehody demonstruje houfu shromážděných lidí, jak k neštěstí došlo. Kolemstojící třeba událost neviděli nebo jen nesouhlasí s jeho názorem, „vidí ji jinak“ – hlavní je to, že demonstrátor předvádí chování šoféra nebo přejetého nebo obou takovým způsobem, aby si kolemstojící mohli o nehodě udělat úsudek.

Tento příklad nejprimitivnějšího epického divadla se zdá být snadno srozumitelný. Zkušenosti však ukazují, že působí posluchači nebo čtenáři neuvěřitelné obtíže, jakmile se na něm žádá, aby pochopil dosah rozhodnutí přijmout takový demonstrováný výjev na nároží jako základní formu velkého divadla, divadla vědeckého století. Jde totiž o to, že toto epické divadlo může ve všech svých jednotlivostech být bohatší, složitější, vyvinutější, že však v zásadě nemusí obsahovat žádné jiné prvky nežli demonstrováný výjev na nároží, aby mohlo být velkým divadlem, a že by se na druhé straně nemohlo už nazývat epickým divadlem, kdyby některá z hlavních složek výjevu na nároží chyběla. Kdo to nepochopí, nemůže řádně pochopit to, co teď následuje. Kdo nepochopí, jak nové a nezvyklé je tvrzení, že s takovým výjevem na nároží lze vystačit jako se základním modelem velkého divadla, a jak bezvýhradně toto tvrzení vybízí ke kritice, nemůže řádně pochopit to, co teď následuje.

Uvažme: nejde zřejmě vůbec o tak zvaný umělecký proces. Demonstrátor vůbec nemusí být umělec. Co musí umět, aby dosáhl svého cíle, to umí prakticky každý. Není-li dejme tomu s to provést tak rychlý pohyb jako postižený, kterého napodobuje, stačí, když jen vysvětlí: postižený se pohybuje třikrát rychleji,

a jeho předvádění tím v podstatě neutrpí ani se neznehodnotí. Spíše má své meze jeho dokonalost. Jeho výkon by byl narušen, kdyby kolemstojícím byla jeho imitační schopnost nápadná. Musí se vystříhat toho, aby se choval tak, že by někdo zvolal: Jak pravdivě, jak věrně zpodobuje šoféra! Nesmí nikomu „učarovat“. Nesmí nikoho lákat ze všedního dne do „vyšší sféry“. Nemusí mít mimořádně sugestivní schopnosti.

Je bezpodmínečně nutné, aby z naší *pouliční scény* vypadl jeden hlavní znak obvyklého divadla: *vytváření iluze*. Produkce pouličního demonstrátora má charakter opakování. Událost se přihodila, teď se zde opakuje. Snažili se o to *divadelní scéna* tak jako *scéna pouliční*, pak už divadlo nezakrývá, že je divadlem, tak jako demonstrováný výjev na nároží nezakrývá, že je demonstrováním výjevem (a nepředstírá, že je událostí). Ve hře se plně projeví výsledky zkoušek, text naučený z paměti, celý aparát a celá příprava. Kde potom zůstává *prožitek*, je potom znázorňovaná skutečnost vůbec ještě prožívána?

Pouliční scéna určuje, jakého druhu má být *prožitek*, který se divákovi připravuje. Pouliční demonstrátor má bezpochyby „prožitek“ za sebou, ale přece neusiluje o to, aby ze svého demonstrováného výjevu udělal „prožitek“ diváků; i prožitek šoféra a přejetého zprostředkovává jen zčásti, rozhodně se nepokouší udělat z něho strhující prožitek divákův, ať už se snaží vytvořit svou ukázkou sebeživěji. Jeho demonstrováný výjev neztrácí na příklad na ceně, když nereprodukuje leknutí, které nehoda způsobila; *ba spíše by tím ceny pozbyl*. Demonstrátor neusiluje o vyvolání čistých *emocí*. Je nutno pochopit, že divadlo, které ho v tom následuje, provádí přímo změnu své funkce.

Podstatnou složkou *pouliční scény*, která se musí vyskytovat i v *divadelní scéně*, má-li se nazývat epickou, je okolnost, že demonstrováný výjev má praktický společenský význam. Ať už náš pouliční demonstrátor chce ukázat, že při takovém a takovém chování chodce nebo šoféra byla nehoda nevyhnutelná, že však při jiném chování k ní nemusilo dojít, nebo ať už demonstruje nehodu k vyjasnění otázky, kdo je vinen – jeho předvádění sleduje praktické cíle, má společenský dosah.

Cíl jeho demonstrováného výjevu určuje, s jakým stupněm dokonalosti své napodobení provádí. Náš demonstrátor nepotřebuje imitovat všechno, jen některé rysy z chování svých postav, zrovna tolik, kolik je třeba k názornému obrazu. *Divadelní scéna* skýtá většinou mnohem dokonalejší obrazy, přiměřeně ke svému širě vytyčenému zájmovému okruhu. Jak se tu zjedná styk mezi *pouliční scénou* a *scénou divadelní*? Hlas přejetého, abychom vyhmátli jeden detail, zřejmě při nehodě zprvu nehrál žádnou roli. Odlišné názory očitých svědků na to, zdali výkřik, který slyšeli („Pozor“), vyšel z úst přejetého či z úst jiného chodce, může našeho demonstrátora přimět k tomu, aby ten hlas imito-

val. Otázka může být rozhodnuta tím, že se předvede, zdali to byl hlas starce či hlas ženy, nebo zdali byl jen vysoký či nízký. Odpověď na tuto otázku může být závislá i na tom, zdali to byl hlas vzdělaného či nevzdělaného muže. Velkou roli může hrát, zdali hlas zazněl hlasitě či tiše, protože podle toho může být šoferovi přisouzena větší či menší vina. Četné vlastnosti přejetího si žádají znázornění. Byl roztržitý? Rozptylovalo něco jeho pozornost? Co asi? Co v jeho počínání naznačovalo, že jeho pozornost mohla rozptýlit právě tato okolnost a nikoli jiná? Atd. Jak vidět, poskytuje náš příklad demonstrování výjevu na nároží příležitost k dosti bohatému a mnohostrannému zobrazení lidí. Přesto divadlo, které v podstatných složkách nechce jít dál nežli produkce naší *pouliční scény*, bude musit při imitaci dbát jistých omezení. Musí být s to ospravedlnit nákladnost účelem.*

Demonstrování výjevu se na příklad zaměřuje k otázce *odškodnění* atd. Šoferovi hrozí propuštění, odnětí vůdčího listu a vězení, přejetímu hrozí velké náklady na klinice, ztráta místa, trvalé zohavení, ba i pracovní neschopnost. To je pole, na němž demonstrátor staví své charaktery. Přejetí třeba měl průvodce, vedle šoféra třeba sedělo jeho děvče. V tomto případě se lépe ukáže *sociální problematika* události. Charaktery bude možno vykreslit bohatěji.

Další podstatnou složkou *pouliční scény* je to, že náš demonstrátor odvozuje charaktery svých postav jen a jen z jejich skutků. Imituje jejich skutky a umožňuje tím činit o nich závěry. Divadlo, které ho v tom následuje, dalekosáhle porušuje zvyklost běžného divadla odůvodňovat skutky charakterem a odnímat je tím kritice, takže je lze znázorňovat, jako by vyplývaly z charakterů osob,

* Zhusta se setkáváme s demonstrováním výjevu z každodenního života, které jsou dokonalejšími imitacemi, nežli je pro naši nehodu na nároží nutné. Jsou většinou komického rázu. Náš soused (nebo naše sousedka) nám třeba „dává k lepšímu“ lakotné chování našeho domácího. Imitace je pak často důkladná a bohatá na varianty. Při bližším zkoumání však přece jen konstatujeme, že i zdánlivě velmi celistvá imitace „bere si na mušku“ jen zcela určité prvky v chování našeho domácího. Imitace je shrnutí nebo výsek, při němž se pečlivě vynechávají takové momenty, v nichž se domácí jeví našemu sousedovi jako „docela rozumný“, kterážto momenty samozřejmě také existují. Soused je dalek toho, aby podal celkový obraz; to by vůbec nemělo komický účinek. *Divadelní scéna*, která musí podat větší výseky, dostává se tu do nesnáží, které se nesmějí podceňovat. Má stejně výrazně umožnit kritiku, ale musí umožnit kritiku mnohem celistvějších souvislostí. Musí umožnit pozitivní i negativní kritiku. A to během jednoho jediného demonstrování výjevu. Nutno chápat, co to znamená, má-li se dosáhnout souhlasu publika na základě *kritiky*. Máme pro to ovšem rovněž vzory v naší *pouliční scéně*, to znamená v jakémkoli demonstrování výjevu každodenního rázu. Náš soused a náš pouliční demonstrátor mohou reprodukovat stejně tak „rozumné“ jako „nerozumné“ chování člověka, kterého předvádějí, tím, že doporučí, aby se toto chování posoudilo. Když dojde během výjevu k zvratu (když ten, kdo byl právě rozumný, stane se nerozumným nebo naopak), neobejdou se však většinou bez komentářů, jimiž mění hledisko svého zobrazení. V tom tkívá, jak jsme se zmínili, obtíže pro *divadelní scénu*. Nemůžeme tu o nich pojednat.

kteří je konají nezadržitelně a podle přírodních zákonitostí. Pro našeho pouličního demonstrátora zůstává *charakter* demonstrování člověka veličinou, kterou nemá zcela určit. V jistých mezích může být takový a takový, to nic neznamená. Demonstrátora zajímají jeho vlastnosti, které mohou způsobit nehodu nebo jí zabránit. * *Divadelní scéna* může ukázat přesněji určené jedince. Ale musí pak být s to označit svého jedince jako speciální případ a naznačit okruh, v němž se rovněž projeví účinky, a to především ty, které mají společenský význam. Náš pouliční demonstrátor má velmi omezené možnosti. (Zvolili jsme si tento model právě proto, abychom dosáhli krajního omezení.) Nemá-li *divadelní scéna* ve svých podstatných složkách překročit meze *pouliční scény*, bude její větší bohatství smět být jen obohacením. Otázka *krajních případů* stává se akutní.

Vezmeme si detail. Může se náš pouliční demonstrátor dostat do rozpoložení, v němž by třeba *rozčileným tónem* reprodukoval šoferovo tvrzení, že byl vyčerpan příliš dlouhou službou? (V podstatě má k tomu málo možností; stejně tak nemůže třeba navrátivší se posel, líčící krajanům rozhovor s králem, zahájit své vyprávění takto: „Viděl jsem vousatého krále.“) Aby se mohl dostat do takového rozpoložení, ba dokonce aby se do něho musil dostat, bylo by bezpochyby třeba vymyslet si na nároží situaci, v níž by toto rozčilení (právě nad touto stránkou věci) hrálo obzvláštní roli. (V našem svrchu uvedeném příkladě by se byla taková situace vytvořila, kdyby byl král na příklad přísahal, že si vousy nedá tak dlouho stříhat, dokud... atd.) Musíme hledat stanovisko, z něhož by náš demonstrátor mohl toto rozčilení vydat kritice. Jen zaujme-li náš demonstrátor naprosto určité stanovisko, dostane se do rozpoložení, v němž bude s to imitovat šoferův rozčilený tón, totiž když na příklad napadne šoféry, že málo usilují o to, aby měli pracovní dobu kratší („Není ani v odborech, ale když pak dojde k neštěstí, hned velké rozčilení: „Sedím deset hodin za volantem.““).

Abychom dospěli až sem, to znamená, abychom mohli herci určit stanovisko, musí divadlo učinit řadu opatření. Rozšíří-li divadlo výsek své podívané tím, že ukáže šoféra ještě v jiných situacích, nejen při nehodě, nijak nepřekročí meze svého modelu. Vytvoří jen další situaci téhož charakteru, jako je v modelu. Lze si představit scénu charakteru *pouliční scény*, v níž se sdostatek odůvodněně demonstruje vznik emocí, jako třeba byly emoce šoferovy, nebo scénu, v níž se navzájem srovnávají různé intonace. Aby divadlo nepřekročilo meze modelové scény, musí jen občas rozvíjet techniku, jejíž pomocí jsou emoce podrobovány divákové kritice. Tím se samozřejmě neříká, že divákovi se musí zásadně bránit, aby se podílel na jistých emocích, které se předvádějí; ale přejímání

* Všechny osoby, které charakterově splňují podmínky, jím určené, které mají rysy jím imitované, vyvolají tutéž situaci.

emocí je jen určitá forma (fáze, důsledek) kritiky. Divadelní demonstrátor, tj. herec, musí použít techniky, s níž může reprodukovat tón řeči toho, koho demonstruje, s jistou rezervou, s odstupem (tak, aby divák mohl říci: „Rozčiluje se – nadarmo, příliš pozdě, konečně“ atd.). Zkrátka: herec musí zůstat demonstrátorem; musí toho, koho demonstruje, reprodukovat jako cizí osobu, nesmí při svém výkonu zcela setřít to, že „on udělal to, on řekl to“. Nesmí dopustit, aby se *beze zbytku přeměnil v osobu, kterou demonstruje.*

Podstatným prvkem *pouliční scény* je přirozený postoj, jež pouliční demonstrátor zaujímá v dvojím směru; přihlíží trvale k dvěma situacím. Chová se přirozeně jako demonstrátor a předvádí chování demonstrováného přirozeně. Nikdy nezapomíná a nikdy nedovolí, aby se zapomnělo, že není demonstrovanou osobou, nýbrž demonstrátorem. To znamená: to, co publikum vidí, není sloučením demonstrátora a demonstrováného, není samostatnou, bezrozpornou třetí postavou, v níž se rozplynuly rysy postavy první (demonstrátor) a postavy druhé (demonstrováný), jak nám to ve svých produkcích ukazuje běžné divadlo. * Názory a city demonstrátora a demonstrováného se nekryjí.

Dostáváme se k jednomu z podivuhodných prvků epického divadla, k tak zvanému „efektu Z“ (*zvizujícímu efektu*). Je to, stručně řečeno, technika, s níž je možno dát znázorňovaným vztahům mezi lidmi ráz něčeho, co je nápadné, co potřebuje vysvětlení, co není samozřejmé, co není prostě přirozené. Cílem efektu je umožnit divákovi plodnou kritiku ze společenského hlediska. Dá se dokázat, že tento „efekt Z“ má význam pro pouličního demonstrátora?

Můžeme si představit, co se stane, opominul-li jej vytvořit. Mohla by vzniknout situace, že by jeden z diváků řekl: Jestli postižený, tak jak to ukazujete, vkročil napřed pravou nohou do vozovky, pak... Náš demonstrátor by ho mohl přerušit a říci: Ukázal jsem, že vkročil do vozovky napřed levou nohou. Ve sporu, zdali při demonstrování výjevu vkročil do vozovky skutečně napřed levou nebo pravou nohou, a především ve sporu, jak si přejetý počínal, může se demonstrováný výjev tak obměnit, že vznikne „efekt Z“. Tím, že teď demonstrátor přesně dbá o svůj pohyb, že jej předvádí opatrně, pravděpodobně i zpomaleně, dosahuje „efektu Z“; to znamená, že zvizuje malou, dílčí událost, vyzdvihuje ji v její důležitosti, znevšedňuje ji. Opravdu se ukáže, jak je „efekt Z“ epického divadla důležitý i pro našeho pouličního demonstrátora, nebo vyjádříme-li to jinak: objeví se i v této všední scéně přirozeného divadla na nároží, která má s uměním málo společného. Snáze lze jako prvek libovolného výjevu demonstrováného na ulici poznat bezprostřední přechod od zobrazování ke komentáři, který je pro epické divadlo charakteristický. Pouliční

.....
* Nejjasněji to rozvinul Stanislavskij.

demonstrátor přerušuje svou imitaci při každé příležitosti vysvětlivkami. Chóry a promítané dokumenty epického divadla, to, že se jeho herci přímo obracejí na diváky, to vše není v podstatě nic jiného.

Jak lze konstatovat, a doufám nikoli bez údivu, nejmenoval jsem mezi prvky, které určují naši *pouliční scénu*, a tím i *epickou divadelní scénu*, vlastně žádný prvek ryze *umělecký*. Náš pouliční demonstrátor dokázal svůj demonstrováný výjev úspěšně předvést se schopnostmi, které „má prakticky každý člověk“. Jak je tomu s *uměleckou hodnotou epického divadla*?

Epickému divadlu záleží na tom, aby svůj základní model umístilo na nároží, to jest aby se vrátilo zpátky k nejjednoduššímu „přirozenému“ divadlu, ke společenskému podniku, jehož pohnutky, prostředky a cíle jsou praktické, pozemské. Model se obejde bez takových výkladů herecké práce jako „vyjadřovací pud“, „osvojení cizích osudů“, „duchovní prožitek“, „herecký instinkt“, „fabulační rozkoš“ atd. Nemá tedy *epické divadlo* o umění zájem?

Dobře uděláme, když si otázku zprvu postavíme jinak; totiž tak: můžeme pro cíle naší *pouliční scény* potřebovat umělecké schopnosti? Je snadné přitakat této otázce. I v demonstrováném výjevu na nároží vězí umělecké prvky. Určitý stupeň uměleckých schopností nalezneme v každém člověku. Není na škodu připomenout si to u velikého umění. Schopnosti, které nazýváme uměleckými, lze bezpochyby kdykoli uplatnit v mezích, stanovených modelem naší *pouliční scény*. Budou působit jako umělecké schopnosti, i když tyto meze nepřekročí (třeba když nemá dojít k *úplné přeměně* demonstrátora v demonstrovanou osobu). Ve skutečnosti je *epické divadlo* velice umělecká záležitost, od níž si lze sotva odmyslit umělce a artismus, fantazii, humor, soucit – bez nich a ještě bez mnoha dalších věcí by nemohlo existovat. Má být zábavné, má být poučné. Jak se může vyvinout *umění* z prvků *pouliční scény*, bez vypuštění nebo přidání jediného prvku? Jak z toho vznikne *divadelní scéna* s vymyšlenou fabulí, s herci, kteří mají nastudované role, se vzletným způsobem mluvy, s lícidly, se spoluhráči několika herců? Potřebujeme doplnit své prvky, přecházíme-li od „přirozeného“ demonstrováného výjevu k „umělému“?

Nejsou ta rozšíření, která jsme provedli na našem modelu, abychom dospěli k *epickému divadlu*, ve skutečnosti podstatnější? Už jen krátká úvaha ukáže, že podstatnější nejsou. Vezměme si *fabuli*. Naše pouliční nehoda nebyla vymyšleným příběhem. Nuže, ani obyčejné divadlo nepracuje jen s vymyšlenými ději, pomysleme na historické drama. Ale fabule se může předvést i na nároží. Náš demonstrátor může se kdykoli dostat do rozpoložení, kdy řekne: Šofér byl vinen, neboť událost se sběhla tak, jak jsem ukázal. Nebyl by vinen, kdyby byl jednal tak, jak ukážu nyní. A může si nějakou událost vymyslet a demonstrovat

ji. Pokud jde o *nastudovaný text*, může náš pouliční demonstrátor před soudním přelíčením, při němž bude svědkem, mít napsané přesné doslovné znění výroků demonstrovaných osob, může se mu naučit nazpaměť a může si věc nastudovat. Přichází pak také s nastudovanou rolí. Pokud jde o nastudovanou spolehu *několika osob*: takový kombinovaný výjev sám o sobě se předvádí vždycky za uměleckými cíli; pomysleme na praxi francouzské policie, která nařizuje hlavním účastníkům kriminálního případu, aby určité, rozhodující situace před policií opakovali. Vezměte si *maskování*. Malé změny ve vzhledu, rozčuchané vlasy na příklad, to se dá v rámci demonstrovaného výjevu neuměleckého charakteru vždycky provést. I líčidel se používá nejenom k divadelním účelům. V *pouliční scéně* mohly mít určitý význam třeba šoferovy kníry. Mohly ovlivnit svědeckou výpověď předpokládané průvodkyně. Náš demonstrátor to může znázornit tak, že dělá, jako by si šofér hladil imaginární knír, vyzýváje svou průvodkyni k výpovědi. Tím může demonstrátor svědecké výpovědi šoferovy průvodkyně značně ubrat na ceně. Přejít k použití skutečného kníru v *divadelní scéně* vede však ještě k jedné nesnázi, která se objevuje i při *přestrojení*. Náš demonstrátor může si za jistých okolností nasadit šoferovu čepici, na příklad když chce ukázat, že šofér byl možná opilý (má ji nasazenou šikmo, může to ovšem udělat jen za určitých okolností, ne jen tak beze všeho, viz svrchu naše výklady o *krajním případě!*). Můžeme však při demonstrovaném výjevu s několika demonstrátory takového druhu, jak jsme již uvedli, přistoupit k přestrojování, abychom mohli demonstrovat osoby rozlišit. I při tom docházíme jen k částečnému přestrojení. Nesmí vzniknout iluze, že demonstrátoři jsou opravdu demonstrovanými lidmi. (*Epické divadlo* může této iluzi zabránit mimořádně přehnaným přestrojením nebo šatstvem charakterizovaným jako výstavní objekty.) Nadto můžeme vypracovat základní model, který v té věci může náš model nahradit: demonstrovat výjev s tak zvanými létajícími pouličními prodavači. Aby tito lidé snáze prodali své kravaty, ukazují, jak vypadá špatně oblečený muž i muž oblečený švihácky; s několika rekvizitami a s nemnoha hmaty předvádějí náznakové scénky, čímž si v podstatě ukládají tatáž omezení, jaká naše scéna s nehodou ukládá demonstrátorovi (berouce si kravatu, klobouk, hůl, rukavice a provádějící jisté náznakové imitace světáka, mluví o něm nadále v *třetí osobě!*). U pouličních prodavačů se setkáváme i s použitím verše v rámci našeho základního modelu. Používají pevného nepravidelného rytmu, ať už prodávají noviny nebo šle.

Takové úvahy ukazují, že s naším základním modelem můžeme vystačit. Není žádný elementární rozdíl mezi přirozeným epickým divadlem a umělým *epickým divadlem*. Naše divadlo na nároží je primitivní; na pohnutkách, cíli a prostředcích produkce není „nic zvláštního“. Ale je to nesporně jev, který má smysl; jeho společenská funkce je jasná a ovládá všechny jeho prvky. Podnětem

produkce je případ, který může být posuzován různě, který se může v té či oné formě opakovat a který dosud není uzavřen, nýbrž bude mít následky, takže jeho posouzení není bez významu. Účelem produkce je usnadnit ověření případu. Prostředky produkce tomu odpovídají. *Epické divadlo* je divadlo vysoce artistní se složitými obsahy a se stanovením velikého sociálního cíle. Tím, že jsme si *pouliční scénu* určili jako základní model *epického divadla*, přisuzujeme mu zřetelnou společenskou funkci a vyslovujeme pro *epické divadlo* kritéria, podle nichž se může soudit, zdali tu jde o jev, který má nějaký smysl, nebo ne. Základní model má praktický význam. Při výstavbě představení s dílčími otázkami, začasť obtížnými, s artistními problémy, se sociálními problémy dává základní model režisérům a hercům možnost kontrolovat, zdali společenská funkce celého aparátu je ještě jasně neporušená.

O TEATRÁLNOSTI FAŠISMU

TOMÁŠ

Mluvili jsme nedávno o tom, jak by se dalo dospět k takovému hraní divadla, které by svým znázorňováním soužití lidí poskytlo divákům klíč ke zdolání jejich společenských problémů. Hledali jsme obyčejný, tisíckrát se opakující příběh ze života, který se obvykle neoznačuje za příběh divadelní, poněvadž k němu nedochází mezi umělci a poněvadž nesleduje umělecké cíle, ač neuzívá uměleckých, divadelních prostředků, a který zároveň demonstruje, jak divák může najít klíč ke zvládnutí nejasné situace. Objevili jsme malou scénu na jednom z nároží, při které očitý svědek dopravního neštěstí předváděl chodcům chování postižených. Z jeho způsobu hraní, ze způsobu hraní toho pouličního demonstrátora, jsme vyzvedli několik prvků, které by mohly našemu hraní divadla prospět. Teď se však podívejme na jiný způsob divadelního znázorňování, k němuž sice rovněž nedochází za pomoci umělců a s uměleckým záměrem, který se však opakuje tisícerým způsobem na ulicích a schůzích. Podívejme se na teatrálnost ve vystupování fašistů.

KAREL

Když uvážím, že by vlastně i tato úvaha měla sloužit divadlu, musím přiznat, že mi při tom není zvlášť dobře. Jak mám myslet na divadlo, když je život tak strašný? Žít čili udržet se při životě je dnes uměním; komu by se při tom ještě chtělo přemýšlet o tom, jak udržet při životě umění? I věty, jako věta právě vyslovená, mi v těchto dnech připadají cynické.

TOMÁŠ

Chápu ten pocit. Ale byli jsme si přece zajedno, že právě hraní divadla, jaké nám tane na mysli, má přispět k tomu umění žít. Když mluvíme o teatralnosti utlačovatelů, mluvíme sice jako divadelní odborníci, ale přece jen také jako utlačovaní. Tváří v tvář lidské bídě vyvolané lidmi, mluvíme o službách, které naše umění může znásilňování poskytnout. Zamýšlíme vést naším uměním boj proti vykořisťování člověka člověkem. Proto musíme přesně zjistit, jakými prostředky pracujeme, a nejlépe se ty prostředky zkoumají tam, kde se nepoužívají profesionálními umělci k uměleckým záměrům, poněvadž přece ani my nechceme našeho profesionálního umění použít k uměleckým záměrům.

KAREL

Copak myslíš, že divadlo nenapodobuje jen příhody z lidského soužití, nýbrž i způsob, jakým se takové příhody „v životě“ napodobují?

TOMÁŠ

Přesně tak. A teď navrhuji zkoumat, jak utlačovatelé naší doby hrají divadlo, ne na svých divadlech, ale na ulici a na schůzích, a také ve svých soukromých bytech, ve svých diplomatických kancelářích a zasedacích síních. A pod pojmem hrát divadlo při tom rozumíme, že se nechovají jen tak, jak to jejich činnost vyžaduje, ale že navíc před očima světa vědomě hrají a snaží se publikum přesvědčit, že ta jejich činnost je průhledná a příkladná.

KAREL

Všímejme si napřed malých dramatizací, které jsou pro národní socialismus tak charakteristické. Jde při nich o to, aby se propůjčil věcem, jež se nevyznačují zvláště nápadnou formou, teatrální výraz. Požár Říšského sněmu je pro to klasický příklad. Komunistické nebezpečí je tu dramatizováno, vypracováno v efekt. Jiný příklad poskytuje 30. červenec, kdy Vůdce osobně přistihl několik homosexuálů in flagranti a kdy se zřejmě z něčeho, co mělo jen tendenci stát se politickým protiproudem, zkonstruovalo faktické, plastické, akutní spiknutí. Potom však přejdeme k vysloveně jevištnímu. O tom, že se fašisté chovají zvláště teatrálně, nemůže být sporu. Mají pro to zvláštní smysl. Mluví sami o režii a převzali spoustu efektů přímo z divadla: reflektory a hudební doprovod, sbory a překvapení. Kterýsi herec mi před lety vykládal, že Hitler dokonce bral u dvorního herce Basila v Mnichově kondice, nejen aby si osvojil techniku řečnění, nýbrž i chování. Učil se například jevištní chůzi, kráčení hrdinů, při němž se noha v koleně vždy zcela natáhne a našlapuje celým chodidlem, aby se chůze stala majestátní. Naučil se také nejpůsobivějšímu křížení paží a dostalo se mu i poučení, jak se chovat nenuceně. Je v tom cosi směšného, že?

TOMÁŠ

Ani ne. Je pravda, že jde o pokus klamat lid, poněvadž má v něčem pracně nastudovaném a cizím vidět chování, které je pro velkého muže přirozené, které je vrozeným projevem jeho velikosti a výjimečnosti. Navíc při tom napodoboval herce, který při výstupech vzbuzoval u mladší generace veselí pro nepřirozené chování, strojenost a nafoukanost. Snad to vypadá směšně, ale úmysl toho člověka sám o sobě, totiž zdokonalovat se cizími vzory, směšný není – i když jeho vzor směšný byl. Vzpomeň si na spoustu docela rozumných a nikterak k nepřirozenosti nebo podvodu inklinujících mladých lidí, kteří se snažili ve stejnou dobu napodobovat chování filmových hrdinů. Rovněž při tom existovaly špatně volené vzory, ale existovaly také vzory dobré. Doporučuju, abychom se příliš nezdrželi u Hitlerova pokusu nastudovat vystoupení imponující hvězdy a abychom přešli ke studiu oněch teatrálních prvků, která si on a ostatní hrdinové jeho ražení nevypůjčili z divadla přímo, i když jich divadlo naší doby užívá. Chtěl bych se zabývat *reprezentativností* jeho chování.

KAREL

Ano, to udělejme. Všimněme si ho tam, kde vystupuje jako veliký vzor! Jako prototyp Němce, jako příklad mládeži!

TOMÁŠ

Nemíníl jsem jen to. Ta stránka je zřejmá. To ještě patří k úsilí imponovat. Je tu například „siegfriedovský“ vzor, poněkud obměněný, takže je v tom také cosi světáckého, což se dá zvláště dobře studovat na fotografiích, na nichž se někomu uklání (Hindenburgovi, Mussolinimu nebo vysoce postaveným dámám). Role, které se snaží ztělesnit (přítele hudby, vychutnávače ryzí německé hudby; neznámého vojína světové války; radostného dárce a soukmenovce; důstojně truchlícího, muže na vše připraveného), vytváří individuálně. Na rozdíl od římského diktátora dává jasně najevo pohrdání tělesnou prací. (Ten se ukazuje rád při zdění, orání, řízení auta, šermování.) Miluje postoj inspicient-ský. Velmi pozoruhodná je fotografie jeho příjezdu do Itálie (Benátky). Mussolini mu zřejmě ukazuje město. Natěrač budí dojem velmi zaměstnaného a čilého obchodního zástupce, který je zároveň jemným znalcem architektury a který ostatně také ví, že bez ohledu na slunce nesmí nasadit měkký klobouk. Při návštěvě starého a nemocného Hindenburga v Neudecku se produkuje před kamerou jako *vtipkující host domu*. Pán domu a jeho vnuk si zřejmě všimají kamery méně než on, a tak vypadávají ze scény. Musí samozřejmě plnit spoustu funkcí, a proto se mu nepodaří roli pokaždé ztvárnit opravdu jednoduše. Zobrazení scény, při níž Vůdce přispívá svou hřivničkou na Zimní pomoc, se spíš povedlo. Dostal pár bankovek a jedna je složena tak, že se dá zasunout

do šterbiny pokladničky. Při tom se mu poštěstí předvést gestiku naprosto maloměšťáckou: budí dojem, že loví z šrajtofle minci. Při jedné z Tannenberských slavností je jediný, komu se podaří vyjádřit aspoň trochu přesvědčivě, že vzpomíná na padlé roku 1914, a to přesto, že musí držet v klíně cylindr! To je příkladné v nejlepším slova smyslu. Ale pokračujme. Všimějme si především způsobu, jak hraje při velkých projevech, jež připravují nebo zdůvodňují jeho řečníčiny. Chápej, musíme jej pozorovat tam, kde chce publikum přimět, aby se do něho vcítilo a aby řeklo: Ano, tak bychom jednali také. Krátce: kde vystupuje jako *člověk* a kde by chtěl přesvědčit publikum, že jeho činy jsou prostě činy lidskými, samozřejmými a že by se mu proto mělo citově odvděčit potleskem. To je divadlo velmi zajímavé.

KAREL

To je, a velice se liší od divadla, které hraje svědek nehody na našem nároží.

TOMÁŠ

Velmi. Dalo by se dokonce tvrdit, že se liší už tím, že má s divadlem, které vidáme na jevišti, mnohem víc společného. Publikum se při něm *vcítuje* do představitele, což se obvykle má za to nejpodstatnější, co umění může produkovat. Tady pak dochází k tomu, co se od umění žádá, že diváci jsou strhováni s sebou, že všichni se mění v monolitní masu.

KAREL

Musím se přiznat, že mě tvůj obrat poněkud leká. Zdá se, že se teď snažíš vši silou spojit vznik procesu *vcitování* s produkcí toho pochybného člověka, jen abys celý proces *zdiskreditoval*. Je samozřejmě pravda, že o takové *vcitování* usiluje, ale o to přece usilovali také nanejvýš znamenití lidé.

TOMÁŠ

Jistě, ale kdyby se *vcitování* takto *zdiskreditovalo*, byl by snad za to spíš zodpovědný on než já. Jenže se nedostaneme dál, jestli naše pozorování bude provázáno obavami, co vše z toho může vzejít. Zkoumejme nezaleknutě, nebo také polekaně, jak ten, o němž mluvíme, používá uměleckého prostředku *vcitování*! Podívejme se, jakých úskoků při tom používá! Například při projevech! Aby usadnil *vcitování*, uvede se u řečí, které mají zahájit nebo zdůvodnit nějaké státní akce, sám do nanejvýš osobních nálad, do nálad, které jsou soukromníkovi dostupné. Projevy státníků většinou nebývají impulzivní, spontánní. Několikrát se z různých hledisek *přeprocovávají* a *chystají* k určitému termínu. Řečník *nepocituje* zvláštní odvalu, ani zvláštní zlost nebo vítězoslávu a tak dále, když *přistupuje* k mikrofonu. Obecně se tedy řečník spokojí s tím,

že řeč s jakous takous vážností přečte, že svým argumentům dodá jakous takous naléhavost a podobně. Lakýrník a jemu rovní to dělají jinak. Všelijakými triky se napřed publikum napne – neboť lid se musí stát publikem – a toto napětí se *vystupňuje*. Rozhlásí se, že není známo, o čem chce řečník promluvit. Neboť nemluví jménem lidu a neříká nahlas jediné to, co lid chce říci. Je jedinec, hrdina dramatu a snaží se přimět lid, nebo lépe řečeno publikum, aby říkalo to, co sám říká. Přesněji: aby cítilo, co sám cítí. Je tedy důležité, aby sám *silně cítil*. Aby *natěrač* silně cítit mohl, mluví jako soukromník k soukromníkům. Vadí se s jedinci, cizími ministry nebo politiky. Budí dojem, že je zapleten do osobních půtek s těmi lidmi, a to pro určité vlastnosti těch lidí. Zlostně je tupí po vzoru homérských hrdinů, omlouvá své rozhořčení, naznačuje, že se musí *náramně krotit*, aby se rovnou na protivníka nevrhl, adresně ho provokuje, *zsměšňuje* atd. V tom všem ho posluchač může citově sledovat, posluchač se účastní řečnickova triumfu, adoptuje jeho postoje. *Natěrač* (jak ho někteří nazývají, poněvadž přelakovává jen trhliny budovy, která hrozí sesutím) užívá beze sporu divadelního prostředku, kterým může publikum přimět, aby ho poměrně slepě následovalo. Donutí jím každého, aby zapomněl na své zájmy a sledoval zájmy jeho, zájmy akterovy. Přiměje diváky, aby se do něho ponořili, *zaplétá* je do svých akcí, umožňuje jim „účast“ na svých starostech a triumfech a *znehucuje* jim jakoukoli kritiku, ba jakýkoli názor na okolní svět z jejich osobního stanoviska.

KAREL

Myslíš, že nepracuje s argumenty?

TOMÁŠ

To nemyslím. Pracuje neustále s argumenty. Hraje jako člověk argumentující. Navěšuje rád hlasem jakoby duchem nepřítomným na věty vlastně již ukončené a *vyřčené* jako nezvratné a nepopíratelné pravdy a co nejhlasitěji nějaké „neboť“ a udělá pauzu, načež uvede důvody. Tím pak budí dojem někoho, kdo svá tvrzení nakonec dokládá *hrstí* důvodů, a to takových, jaké se právě nabízejí. Leccos z toho, co oním „neboť“ *napojuje*, ostatně vůbec nemá charakter důvodů; zůstává jen potvrzující gestika, která řečenému *propůjčuje* zdání důvodů. Leckdy slíbí naprosto jasně v náhlém zápalu (jaksi nechtěně) dokonce důvody tři, pět nebo šest, aniž by k tomu počtu při zkoumání svých „důvodů“ předem došel. Prostě pak ten počet „uvede“ nebo také ne, někdy totiž nějaký *přidá* nebo *ubere*. Záleží mu jediné na tom, aby diváka, který se *vcítuje*, *svedl* na scestí *člověka* argumentů používajícího, to je vlastně argumenty hledajícího.

KAREL

A čeho tím dosáhne?

TOMÁŠ

Tím dosáhne, že jeho chování dostane punc něčeho, co je dáno přírodními zákony. Je takový, jaký je – a všichni (vcitují se do něho) jsou jako on. Nemůže jinak, než musí – a nikdo nemůže jinak a musí právě takto. Jeho přívrženci o něm proto také říkají, že jde svou cestou jako náměsíčník nebo jako někdo, kdo po té cestě kdysi předtím šel. Vzbuzuje dojem přírodního jevu. Odolat mu je pak prostě nepřírozené, natrvalo nemožné. Má slabiny, ale jen proto, že člověk, jehož je nejvýznačnějším reprezentantem, prostě mívá slabiny, a jsou to slabiny všech, slabiny nezbytné. „Jsem jen vaším hlasem“, říkává s oblibou, „příkazy, které vám dávám, jsou jen příkazy, které si dáváte sami“.

KAREL

Chápu samozřejmě, že je nebezpečné se do něho vcítit, poněvadž svádí lid na nebezpečnou cestu. Myslím si však, že v podstatě nesměřuješ jen k tomu, abys ukázal, že může být nebezpečné vcítit se do někoho, kdo hraje (jako je nebezpečné vcítit se do tohoto), nýbrž že je to nebezpečné vždycky, docela lhostejno, jestli jako on svádí na nebezpečnou cestu, nebo ne. Je tomu tak?

TOMÁŠ

Ano, a to nejen proto, že vcitování znemožňuje každému, kdo mu podlehne, aby rozeznal, zda cesta nebezpečná je nebo není.

KAREL

A kdepak se vcitování nepovede? Víme přece, že existuje obrovská spousta lidí, kteří na natěračce reagují chladně a cize a kteří se neztotožňují s jeho stanoviskem ani na okamžik.

TOMÁŠ

Vcitování se nepovede u těch, jejichž zájmy neustále poškozujete, a to tehdy, když budou mít neustále skutečnost v celé šíři před očima a když ho budou považovat jen za její nepatrnou součást.

KAREL

A jen ti dokáží opravdu rozeznat zákonitosti, podle nichž k jeho vystoupením dochází?

TOMÁŠ

Ano.

KAREL

Nuže, necitují se tedy do něho, poněvadž poznávají, že jejich zájmy jsou jiné než jeho. Pak by se ale přece mohli docela dobře vcítit do člověka, který jejich zájmy hájí?

TOMÁŠ

To by jistě mohli. Ale nedokázali by pak rovněž rozeznat zákonitosti, podle nichž se vystoupení toho člověka uskutečňuje. Mohl bys namítnout: Ale vždyť je potom vede správnou cestou! Jak by tedy mohlo být nebezpečné ho následovat? Bylo by to však naprosto chybné pojetí „správné cesty“. Nikdy nelze po ní někoho „vodit na šňůře“. Život člověka necharakterizuje, že „někam“ jde, ale že jde. Pojem správné cesty je méně dobrý než pojem správného chození. Nejvelkolepější lidskou vlastností je kritika. Ta přispěla ke štěstí nejvíc, ta se nejvíc zasloužila o to, aby se život zlepšil. Kdo se v člověka vcituje, a to beze zbytků, ten se kritiky vůči němu a také vůči sobě vzdává. Místo aby bděl, chodí jako náměsíčný. Místo aby něco podnikal, připouští, aby kdosi jiný s ním cosi podnikal. Je někým, s kým jiní žijí a z něhož jiní žijí, ne někým, kdo opravdu žije. Má jen iluzi, že žije, ve skutečnosti vegetuje. Je jaksi žit. Proto teatrální produkce, které nám zprostředkovává nacismus, neměly být pro divadlo dobrým příkladem, jestliže na něm chceme produkci, která by divákům poskytla klíč ke zvládnání problémů společenského soužití.

KAREL

Je těžko souhlasit s takovým závěrem. Zavrhuje divadelní praxi, jak se po tisíciletí provozovala.

TOMÁŠ

Myslíš, že praxe natěračova je nová?

HERCOVA ŘEČ O TOM, JAK HRÁT MALÉHO NÁCKA

HEREC

Nesnažil jsem se v souladu s našimi volnými pravidly propůjčit té postavě nevyzpytatelnost, aby se stala zajímavou, snažil jsem se naopak vzbudit zájem o její nevyzpytatelnost. Poněvadž šlo o to vytvořit o tom člověku takový obraz, který by usnadnil publiku našeho divadla, jež reprezentuje společnost, zaujmout k němu stanovisko, musel jsem ho samozřejmě znázornit jako charakter v podstatě proměnný, přičemž mi pomohly ony nové prostředky hereckého umění, o nichž byla řeč. Mým úkolem bylo dát do něho nahlédnout tak, aby se vyjevilo co nejvíc zásahů společnosti, ke kterým v různých intervalech došlo. Navíc jsem musel naznačit stupeň jeho proměnlivosti za daných okolností, neboť společnost přece není schopna kdykoli zmobilizovat síly, které by každého jejího příslušníka změnila tak, aby se stal bezprostředně užitečným; musí se občas spokojit s tím, že svého příslušníka zneškodní. V žádném případě jsem však nesměl vytvořit něco jako „rodilého nácka“. Měl jsem před sebou cosi rozporného, cosi jako atom nepřátelský lidu, malého nácka, který en masse jedná proti zájmům mas, někoho, kdo se snad chová jako dobytek, když je mezi nácky, nebo jako ještě větší dobytek, pokud je sám nácek, ale zároveň obyčejného člověka, tedy člověka. * Už svou masovostí se mu dostávalo jakési anonymity, projevoval jen charakterové zvláštnosti skupiny a ty zase vedle vlastností naprosto individuálních. Hned je přece jedna rodina jako druhá, a pak se zase jedna od druhé liší. Každý jeho krok jsem musel znázornit jako krok vysvětlitelný, a zároveň jsem musel dát vytušit možnost jiného kroku, který by byl vysvětlitelný rovněž. Nelze nakládat s lidmi tak, jako by „jinak“ nemohli; mohou i jinak. Důmy se zřítily, mohly by také stát.

* Celek je hovadský, ale celek je víc než souhrn jeho částí. Starší kradli, ale u mladších snad existovalo cosi jako nejasný sociální sen.

ZLOMKY K DRUHÉ NOCI

VĚDA

FILOSOF

Lidé, kteří nemají ponětí ani o vědě ani o umění, se domnívají, že to jsou dvě naprosto různé věci, kterým vůbec nerozumějí. Myslí, že prokazují vědě službu, když jí dovolují, aby byla bez fantazie, a že prospívají umění, když zrazují každého, kdo na něm žádá, aby bylo moudré. Lidé snad mohou mít pro určitý obor zvláštní nadání, ale nejsou v něm tím nadanější, čím méně nadání projevují pro všechny obory ostatní. Vědění patří k lidskosti, stejně jako umění, i když se musela v našem shnilém společenském zřízení dlouho a často obejít bez obou. Zcela bez vědění není nikdo, a tak nikdo není zcela bez umění.

.....*

HEREC

Practicismu nebude nikdy konec! Náměty budou znít: Nedostatky kanalizace v Bahenní ulici a „Nepouštějte v noci rozhlas při otevřených oknech!“ Co „nepatří k věci“, se škrtá!

HEREČKA

A to náhradou za „mladého muže, jehož omrzela život, poněvadž mu byla odepřena soulož!“ nebo za „Matku, která se doví, že její jedináček padělal směňku“ – se všemi detaily!

DRAMATURG

Pokud vím, neřekl náš přítel dosud nic, z čeho by se dalo usoudit, že by se na jeho *Davidle* nemohlo některé z vámi uvedených témat vyskytnout. Publikum, které zastupuje společnost, je beze všeho s to posoudit důležitost tématu. Je souhrnem všech zájmů.

FILOSOF

Myslím, že námitka přítele herce je namířena proti omezenosti našich tak zvaných čistých praktiků. Obává se, že bychom si mohli osvojit jejich přemoudřelé způsoby, „rezolutně se zmocňující“ všech problémů, obratem řešící každou otázku a odsouvající každou otázku jako neřešitelnou. Ale proč bychom to dělali?

DRAMATURG

Musí se přiznat, že jsme se *umění* dost často zbavovali tím, že jsme je používali jako pouhého prostředku. Ač k podstatě umění patří, že klade otázky, aniž zná řešení, že vyjadřuje útlak, aniž zná pouta, a tak dále.

FILOSOF

To je také způsob vědy, přátelé.

DRAMATURG

Možná, ale ta je přece jen mnohem praktičtější. Když předkládá, čemu nerozumí, nevzdává se přece jen snahy vše pochopit. Zatímco umění pěstuje kult nepochopitelného. Opájí se „faktem“, že jsou věci, na něž rozum nestačí, jež jsou nezládatelné. Stojí na straně osudu.

FILOSOF

To i věda dříve dělávala a v leccčem to dělá dodnes. Příroda nebyla vždy ihned zvladatelná, lidstvo se nesmiřovalo vždy okamžitě se svým osudem.

HEREC

Na divadle i davidle máme co dělat s lidskou přirozeností. Ona určuje jeho osud.

FILOSOF

Pro tento druh přirozenosti platí, co platí pro přírodu jako takovou a obecně. Mluvme co nejméně o umění, jeho zákonech, hranicích, přednostech, povinnostech a tak dále, jak jsme se dohodli. Degradovali jsme je v pouhý prostředek, šlapali jsme po něm, znásilňovali jsme je, zbavovali jsme je práv, zotročovali. Necítíme již povinnost vyjadřovat temná tušení, podvědomá hnutí, přemocné city atd. Náš nový úkol si ovšem žádá, abychom to, co se mezi lidmi děje, předkládali v celé šíři, rozpornosti, ve stavu řešitelnosti nebo neřešitelnosti. Neexistuje nic, do čeho by společnosti nic nebylo. Musíme předvádět jasně určené, zvladatelné prvky v jejich vztahu k prvkům nejasným, nezvladatelným, takže tedy i ty mají v našem davidle své místo.

DRAMATURG

Vidím, že postrádáš zvláštní, rozdílné, nápadné. Ale my přece přinášíme i to. Netváříme se nikterak tak, jako by při takovém podezřívání popadla *všechny* vědce zlost. Dokážeme předvést vědce takového i jiného ražení.

FILOSOF

A jak to děláte?

HEREC

Typ, kterého popadá zlost, prostě hned od začátku tak pojmu. Výbuch se přece musí dostavit logicky, musí být v souladu s jinými projevy, musí vyplýnout z celého průběhu. Vztek popadá *mého* muže, to pochopí každý.

FILOSOF

A tak se tedy stane, co se stane.

DRAMATURG

Říkáš to ohavným způsobem. Jako bychom dodávali jediné to, po čem je poptávka, jako bychom říkali jediné, co se líbí. Věta musí znít: Stane se, co se stát musí.

FILOSOF

Dejme tomu, že se někdo rozlítl pro podezření, že se uráží jeho důstojnost. Sluha má třeba zradit svého pána nebo vědec svou vědu. Herec napřed předvede jen cosi obecného, cosi jako ilustraci gesta: *Za koho mě mají?* Takový gestus dokáže téměř každý pochopit, téměř každý si dovede představit situaci, že ho při slovech „*Za koho mě mají?*“ popadne zlost. Herec samozřejmě tento základní gestus přizpůsobí postavě, sluhovi se dostane, co je sluhovo, vědci, co je vědcovo. Také doba se naznačí, přinejmenším kostýmem. A výsledek? Takové podezření pobuřuje mě, pobuřuje tebe; pobuřuje sluhu i vědce, pobuřovalo a pobouří člověka vždy.

HEREC

Zcela tak. Neboť hrajeme teď, a z vášní dřívějších dob si musíme vybírat ty, co ještě existují, a hrajeme před sluhy i vědci zároveň.

FILOSOF

Ano, a proto se musíme postarat, aby výbuch zlosti se nasetkal s podivem. Pro vše, co se stane, musí být dány předpoklady, musí být dána jistota, že to, co se děje, projde.

FILOSOF

Proto je také důležité, aby herec dal najevo, že si je vědom toho, že je pozorován, poněvadž si tím divák může pro obyčejný život osvojit chování někoho, kdo je pozorován. V tom je herec vzorem. Vědomí, že je pozorován, má pro jedince ohromné přednosti, a také společnost má z toho prospěch.

FILOSOF

Ještěli na jevišti pozorujeme a zároveň spoluprožíváme bolest, ale současně tu bolest, naši bolest pozorujeme jako cosi téměř cizího, tedy jako někdo, kdo ji nepociťuje, neboť jen takový člověk ji může takto nezáčastně pozorovat. Neoddáváme se bolesti zcela, nýbrž cosi pevného v nás ještě zůstává. Bolest je nepřitelem přemýšlení, udusí je v sobě, a přemýšlení je nepřitelem bolesti.

HEREČKA

Pláč může být úlevou.

FILOSOF

Pláč je sotva výrazem bolesti, spíš řešením. Ale bědování, už když se projevuje zvukově, a ještě spíš slovy, znamená značné uvolnění, neboť je činností, k níž trpící přechází. Mísí již bolest s výpočtem ran; z toho, co jej zcela zdrtilo, již cosi vyvozuje. Nastalo posuzování.

DRAMATURG

Tvým účelům by vyhovoval nejspíš asi takový způsob zobrazování, jaký podávají badatelé o mravech a zvycích divochů. Popisují bez naruživosti nejvášnivější válečné tance. Když se ovšem má něco znázornit tělesně, je v tom rozdíl. Nehledě na to, že se určité pohyby dají jen stěží uskutečnit bez určitých emocí, a nehledě ani na to, že určité pohyby emoce vyvolávají – jak má herec ztvárnit příznaky vášně, o nichž přece musí rovněž podat zprávu?

FILOSOF

Kdo pozoroval s údivem zvyklosti divochů při jídle, jejich soudnictví, milostný život, dokáže také s údivem pozorovat naše zvyklosti při jídle, naše soudnictví a náš milostný život. Ubohý šosák nachází v dějinách vždy jen tytéž pohnutky, ty jeho. A tyto pohnutky také jen potud, pokud je zná, tedy skrovně. *Tenhle* člověk pije odpoledne kávu, žárlí na svou ženu, chce to na světě někam dotáhnout, a vše to činí jen víceméně a pokud možno spíš méně. „Člověk se nemění“, tvrdí, a je-li své ženě nepřijemnější než před dvaceti lety, pak prostě byli všichni lidé v pětadvaceti svým ženám nepřijemnější než v pětadvaceti. „Láska existovala vždycky“, říká a nepřeje si vytušit, co se kdysi pod tím pojmem rozumělo a praktikovalo. Mění se leda jako obálka, který je v potoce obrušován jinými obálkami. A jako obálka se pohybuje vpřed. Poněvadž nesleduje žádný cíl, mohl by vlastně podniknout všecko, tedy „případně“ také dobýt světa jako Caesar. Stát se může cokoli, žádná katastrofa ho nevyvede z klidu. Sklidil nevděk jako *Lear*, zuřil jako *Richard III.* Kvůli manželce se lečeho vzdal jako *Antonius* kvůli Kleopatře, a dorážel na ni víceméně stejně jako *Othello* na

tu svou. Má-li smazat bezpráví krví, otálí jako *Hamlet*, a jeho přátelé se podobají přátelům *Timonovým*. Je zcela takový jako všichni ostatní a všichni ostatní jsou jako on. Rozdíly nejsou pro něho podstatné, všecko je pro něho totéž. Ve všech lidech vidí jen člověka, neboť sám je jen singulárem plurálu. A tak nakazí svou duchovní chudobou vše, s čím přichází duchovně do styku.

FILOSOF

Také sociální prostředí je pro nás kusem přírody, čímsi jako krajina. Na peníze, které nesou úroky, hledíme stejně jako na hrušň, která nese hrušky. Na války, které mají podobné následky jako zemětřesení a zdají se stejně nevyhnutelné, se pak prostě také jako na zemětřesení díváme. A s údivem se dovídáme, že na jiných místech a že na našem místě za jiných časů se zdála přirozená jiná spojení mezi mužem a ženou.

FILOSOF

Zlé není, že nevidíme všechny články řetězu, ale že nevidíme řetěz. Nařikali jsme, že se sokové tak těžko uvádějí na jedno a totéž jeviště. I když se s pomocí nové techniky leccos dokáže, záleží přece jen hlavně na tom, aby se nezdálo, že takových soků není. Když dramaturg protivníka nevidí nebo když jej není s to učinit viditelným, nastrčí často něco jiného, co je „bližší“ a co celý děj poněkud zdůvodní, charakterové rysy svých hrdinů, poměry, které se zvláště vůči nim projeví nepříznivě, a tak dále. A skládá pak své motivace tak, aby nebylo mezer, ač by ve skutečnosti muselo dojít k změnám, jež nejsou z uvedeného materiálu vysvětlitelné, a to proto, že důvody, které ty změny způsobují, přicházejí zvenčí. A když už se sokové na jevišti uplácí, může leckdy vzniknout obraz falešný, například když se nepřátelství předvede jako cosi nezbytně nutného. Ve hře „*Tkalci*“, kterou napsal dramatik, jenž až později, jako senilní stařec, hrál pod natěračem nedůstojnou úlohu, jevil se továrník prostě jako lakomec a člověk měl dojem, že se bída tkalců odstraní teprve tehdy, až se podaří tuto lakotu vyhladit. Nepřátelství mezi mužem, který vlastnil kapitál, a lidmi, kteří pro něho pracovali, se zdálo přirozené, tak přirozené jako mezi lvem a jehňátkem.

FILOSOF

Fyzikové nám tvrdí, že se jich při zkoumání nejmenších částic náhle zmocnilo podezření, že se zkoumané zkoumáním změnilo. K pohybům, jež pozorují pod mikroskopem, přistupují pohyby, jež způsobují mikroskopy. Na druhé straně se mění i přístroje, pravděpodobně objekty, na něž jsou zaostřovány. A to se stává, když přístroje pozorují. Co teprve, když pozorují lidé?

DRAMATURG

Přisuzuješ rozumu náramnou roli. Vypadá to, jako bys chtěl připustit jen to, co prošlo filtrem mozku. nemám dojem, že umělci mají méně rozumu než jimi lidé (takové mínění existuje), disponují však při práci něčím víc než jen svým rozumem. Jestli propustíš jen to, co zaregistrovali v mozku a čemu tam vystavili propustku, tak se na jeviště dostane hodně málo.

FILOSOF

Na tom je něco pravdy. Lidé dělají všelicos rozumného, aniž to jejich rozumem prošlo. To nelze dobře opomenout. Patří sem to, co se dělá instinktivně, i způsoby jednání, jež jsou nerozpletnou spleť nejrůznějších a naprosto si odporujících motivů a pokusů. Když je velkou sběračkou přeneseme na jeviště, nevidím v tom nebezpečí. Záleží jen na tom, aby jejich předvedení umožnilo jejich ohodnocení, a to ohodnocení, které může mít rovněž instinktivní a komplexní rysy. Vy víte, že se věci mohou placírovat také i jinak.

DRAMATURG

Snad bychom si měli krátce promluvit o mravnosti. I tady se užívá klišé jako „dobrý“ a „špatný“. Má se snad takovými klišé charakterizovat všecko?

FILOSOF

Ještě to! To by byl vrchol bláhovosti! Trochu lásky k člověku ovšem musí v umělci být. Právě toto potěšení ze všeho lidského ho může přimět, aby se těšil i z málo ušlechtilých hnutí, to znamená z hnutí, která se právem nebo neprávem označují za škodlivá. Myslím, že postačí, když budete obhajovat stanovisko společnosti v její určité, dočasné formě. Nemusíte sledovat člověka jednotlivého, který je tak často člověkem pronásledovaným. Musíte mít na očích celek a snažit se, aby zůstal diváku na očích.

ODBOURÁVÁNÍ ILUZE A VCIŤOVÁNÍ

DRAMATURG
A co čtvrtá stěna?

FILOSOF
Jaká čtvrtá stěna?

DRAMATURG
Obvykle se hraje tak, jako by jeviště nemělo jen tři stěny, ale čtyři; tu čtvrtou tam, kde sedí publikum. Vzbuzuje se a udržuje zdání, že to, co se děje na jevišti, je skutečný příběh ze života, v němž se samozřejmě publikum nevyskytuje. Hrát se čtvrtou stěnou znamená tedy hrát tak, jako by tam žádné publikum nesesedělo.

HEREC
Rozuměj, publikum, samo neviditelné, vidí zcela intimní děje. Je to takové, jako když někdo skrz klíčovou dírkou sleduje lidi, kteří nemají tušení, že nejsou sami. Ve skutečnosti ovšem aranžujeme všecko tak, aby všecko bylo dobře vidět. Jenže se to aranžmá utajuje.

FILOSOF
Ach tak, publikum se pak mlčky domnívá, že vůbec v divadle nesesedí, poněvadž se zdánlivě nebere na vědomí. Má iluzi, že sedí před klíčovou dírkou. Ale to by pak také mělo tleskat až v šatnách.

HEREC
Ale svým tleskáním přece právě potvrzuje, že se hercům podařilo vystupovat tak, jako by publika nebylo!

FILOSOF
Je nám toho složitého tajného ujednání mezi herci a tebou vůbec třeba?

DĚLNÍK
Mně ne. Ale umělcům možná.

HEREC
Pro realistické hraní se to za nutné považuje.

DĚLNÍK

Pro realistické hraní jsem.

FILOSOF

Ale to, že se sedí v divadle a ne před klíčovou dírkou, je přece také realita! Jak tedy může být realistické odličování? Ne, tu čtvrtou stěnu zrušíme. Ujednání se tím vypovídá. Ukaž napříště zcela bez bázně, že všechno aranžujete tak, aby to našemu poznání co nejvíce prospělo.

HEREC

To znamená, že vás od té chvíle bereme oficiálně na vědomí. Můžeme na vás pohlédnout a dokonce s vámi promluvit.

FILOSOF

Samozřejmě. Pokud to demonstraci poslouží.

HEREC *zamumlá*

Tak tedy návrat k „Prohodí pro sebe“, k „Vážené publikum, jsem král Herodes“ a pěkně mrskat nožkami směrem k důstojnickým lóžím!

FILOSOF *zamumlá*

Není obtížnější cesty zpět než cesta zpět k rozumu!

HEREC *prudce*

Pane, my herci víme, že divadlo v lecčems upadlo. Ale dosud si přece jen uchovalo formy. Neoslovovalo například návštěvníky přímo. Ať už jak chce zeslabomyslnělo a zkorupčnělo, přece jen se ještě nezahazovalo. Člověk se s ním přece jen ještě musel stýkat, jistými oklikami. Pane, ještě stále tady nehrajeme pro kdekoho, kdo si zakoupí vstupenku, ale pro umění!

DĚLNÍK

Na koho tím „pro kdekoho“ míříte?

FILOSOF

Na nás.

HEREC

V zájmu umění! A vy jste prostě jenom účastníci! Přejete-li si podnik, kde by vám děvčata na přání odhalila zadky, račte o dům dál.

FILOSOF

U vás odhalí děvčata zadky jen spoluhráčům, přičemž se nám ponechává laskavě na vůli, jestli se s nimi chceme ztotožnit nebo ne, že?

DRAMATURG

Pánové, všeho s mírou!

DĚLNÍK

S těmi zadky začal on.

FILOSOF

Při tom nám přece nanejvýš odhalují duši!

HEREC

A to se podle vás může beze studu? A co slůvko „nanejvýš“?

DRAMATURG

Škoda, že se chytáte každé příležitosti ke sporu. Nemohl byste aspoň poté, co jste reagoval s filosofickou zlostí, oponovat s filosofickým klidem?

.....

FILOSOF

Náš kritický postoj pochází z toho, že jsme si nyní osvojili velkou důvěru v sílu lidské vynalézavosti a práce a velkou nedůvěru k tvrzení, že vše musí zůstat tak jak je, i když to za nic nestojí, jako například naše státní zařízení. Ať si násilí a útlak vynutí jednou v dějinách velké úsilí, ať možnost vykořisťovat lidi přiměje jednou mozky ke spřádání takových plánů, jež by byly užitečné pro všechny. Dnes tohle vše ochromuje. Proto můžete vy herci teď vytvářet své postavy tak, aby si člověk dovedl představit, že by dokázaly také jednat jinak než jednají, i když je pro to jednání sdostatek důvodů. Tak jak velkorysejší inženýr s většími zkušenostmi koriguje výkresy svého předchůdce, překrývá staré čáry čarami novými, přeškrtná čísla a nahrazuje je jinými, připojí kritické poznámky a komentáře, tak si můžete počínat i vy při kresbě postav. Můžete proslulou první scénu „Leara“, v níž rozděljuje svým dcerám říši podle měřítka náramně ošidného, totiž podle toho, jak ho milují, znázornit tak, že si divák řekne: Jedná špatně, jen kdyby neřekl tohle, nebo kdyby si jen všiml tamhle toho, nebo proč aspoň trochu neuvažuje.

.....

FILOSOF

O jaký druh uvažování však jde? A je ono pouhé zápolení o střízlivost uvažování, namířeným proti citění? Takové volání po střízlivosti, takové „Nerozho-

dujme se v opojení!“ nebo „Rozvažme si to!“ je pro činnost našich kouzelníků na jevišti velmi potřebné, ale představuje jen nižší stupeň. Došli jsme již k závěru, že je nutno se vzdát přesvědčení, že požitek z umění začíná teprve tam, kde se zbavujeme střízlivosti a opojení.

Zcela zbytečné, ba naším záměrům na překážku by bylo, kdybychom postavy a výstupy předváděli tak, aby se braly jen na vědomí nebo prostě jen uvážily. Všechna tušení, všechny naděje, sympatie, které projevujeme vůči lidem ve skutečnosti, uplatňujeme i tady. Nechť nespatřují postavy, které jsou pouhými uskutečňovateli činů, to znamená, že jim právě tak ještě umožňují jejich výstupy, nýbrž lidi: surovinu, v pohybu dosud nezformovanou a nevydefinovanou, která je dokáže překvapit. Jen vůči takovým postavám budou opravdově uvažovat, totiž se zájmem. Bude to uvažování vyvolané a provázané city, uvažování ve všech stádiích uvědomělosti, jasnosti, efektivnosti.

.....

HEREC

Nemám dramatikovým textem svázány nohy i ruce?

FILOSOF

Mohl bys s textem naložit jako s autentickou, ale mnohoznačnou zprávou. Dozvídáš se, že mlžnatý Caesar zamumlal v sevření šlechtickými atentátníky k jakémusi Brutovi: „I ty, Brute.“ – Ten, kdo naslouchá takové zprávě – pokud se mu té zprávy nedostane formou řádky textu, nýbrž nějak jinak – se tím zvlášť mnoho nedověděl, jeho znalost světa tím nějak valně nevzrostla. I když je ochoten zevšeobecňovat, může tak učinit mnoha falešnými směry. A do té vágní, mlžnaté představy teď vtrhuješ ty, herec, a reprezentuješ sám život. Bylo by třeba, aby v okamžiku, kdy skončíš, bylo divákovi vše jasnější než očitému svědku události.

DRAMATURG

A co fantastické hry? Nepodávají jen zprávu o autorovi?

FILOSOF

Ne, nejen. To jsou pro vás zprávy o snech nebo konceptech, v nichž autor hry rovněž nějak se skutečností nakládá. I když tu musíte hledat, co asi viděl, co mohl svým vyprávěním sledovat a tak dále, zůstává pro vás ještě pořád hodně volného prostoru.

.....

HEREC

Snad nechceš, abych napodoboval potavu, s níž jsem se v duchu neztotožnil?

FILOSOF

K vytvoření postavy je třeba několik operací. Obvykle přece nenapodobujete lidi, které jste viděli, nýbrž si představujete osoby, které chcete napodobit. Vycházíte z toho, co vám poskytuje text, který máte reprodukovat, z činů a reakcí, které máte předepsané, ze situací, v nichž se vaše postava má vyvíjet. Budete se asi muset vždy znovu vmýšlet do osoby, kterou máte představovat, do její situace, do její fyzis, do jejího způsobu uvažování. To je jedna z operací při vytváření postavy. A je naprosto naším záměrům ku prospěchu. Je jen třeba, abyste se pak zase dokázali té osobě odcizit. Je velký rozdíl v tom, jestli někdo má představu o něčem, což předpokládá fantazii, nebo jestli má iluzi, což předpokládá nerozum. My potřebujeme pro naše účely fantazii; také divákovi chceme zprostředkovat představu o nějaké události, nikoli iluzi.

HEREC

Myslím, že máš přehnanou představu, ba téměř iluzi o tom, jak dalece se my herci starého divadla do rolí vcitujeme; mohu tě ujistit, že při hraní Leara myslím na leccos, na co Lear asi sotva myslel.

FILOSOF

O tom nepochybuju. Myslíte totiž na to, jak byste mohli zahrát to i ono a vystříhat se toho i onoho atd. A také na to, jestli jsou připraveny rekvizity a jestli komik nezačne zase náhle stříhat ušima zrovna ve chvíli, kdy budete říkat svou velkou větu. Ale to všechno jsou myšlenky věnované snaze, aby se publikum ze své iluze neprobralo. Narušují možná váš proces vcitovací, ale u publika vyvolávají opak. A pro mne je přece mnohem důležitější, aby se vcitovací proces u publika neprohluboval, než aby se ten váš narušoval.

HEREC

Máme se tedy do postavy vmýšlet jen při zkouškách a nikoli při představení?

FILOSOF

Teď jsem se dostal tak trochu do rozpaků. Mohl bych prostě odvětit: Při hraní se nemáte vmýšlet do osoby. K tomu bych byl beze všeho oprávněn. Jednak jsem udělal opravdu rozdíl mezi vcitováním a vmýšlením se do postavy, jednak jsem opravdu přesvědčen, že vcitování je zcela zbytečné; především však proto, že se bojím, abych jinou odpovědí, ať už by byla jakákoli, neotevřel znovu vrátka tomu celému starému nešvaru hned poté, co jsem mu vrata zavřel. Ale zároveň se rozpakuji. Dovedu si totiž představit vcitování jako krajní případ, který nezpůsobí škodu. Řadou opatření by se škodě dalo zabránit. Vcitování by se muselo přerušovat a uplatňovat jen na některých místech nebo by muse-

lo být zcela slabé a spojeno s jinými, silnými operacemi. Opravdu jsem už takové hraní viděl. Šlo o poslední zkoušku po spoustě zkoušek, všichni byli unavení, text a postoje se měly ještě jednou zopakovat, pohyby byly mechanické, mluvilo se polohlasně. A výsledek mě uspokojil. Nemohl jsem však spolehlivě zjistit, jestli u herců ke vciťování došlo nebo ne. Musím ovšem dodat, že by se herci nikdy neodvážili takto hrát před publikem, to znamená, tak málo akcentované a netečně, pokud jde o účín (poněvadž tak koncentrovaně na vše, co se týkalo „vnějškovosti“), takže vciťování, pokud k němu došlo, asi nevadilo jedině proto, že hra prostě zůstala neživá. Krátce, kdybych měl jistotu, že obrovský rozdíl mezi novým hraním a hraním starým, které spočívá v naprostém vciťování, bude pro vás sotva méně obrovský, než když zcela slabé vciťování připustím, tak bych to udělal. Vaše mistrovství bych však stanovil podle toho, nakolik se vám vciťování povedlo, jak se obvykle děje, nýbrž podle toho, s jakým málem jste vystačili.

DRAMATURG

Dalo by se to tedy shrnout asi tak: Jak dnes nazýváme diletantem někoho, kdo se vciťit nedokáže, tak se možná jednou nazve diletantem každý, kdo se bez něho neobejde. Ale buď naprosto klidný. Tím chytrým ústupkem se tvůj způsob hraní nestane pro nás o nic přijatelnějším.

HEREC

Znamená vyloučení všeho vciťování vyloučení všeho citového?

FILOSOF

Ne, nikoli. Nemá se zabránit citové účasti publika nebo herce a nemá se také zmařit předvádění citů nebo jejich použití herci. Jedině jeden z mnoha zdrojů citu, vciťování, má zůstat nevyužit nebo se má stát aspoň zdrojem podružným.

[DIVADLO SHAKESPEAROVO]

DRAMATURG

Nemnoho let předtím, než se objevila Shakespearova první hra, zavedl Marlowe nerýmovaný jambický verš a zušlechtil jím lidové hry, takže ty teď vytlačovaly tuhé napodobeniny Senecy konvenčními literáty i u znalců. Tak virtuózně uskutečněné proplétání dvou dějů v „Kupci benátském“ bylo tehdy technické novum. Doba překypovala takovými rychlými, prudkými a bezohlednými pokroky. Hry prostě dostávaly charakter zboží, ale vlastnické vztahy byly ještě chaotické. Ani myšlenky, ani obrazy, příhody, nápady, vynálezy nebyly zákonitě chráněny, jeviště bylo stejně vydatným pramenem poučení jako život. Velké charaktery byly drsnými charaktery, které se zjemnily, umná řeč byla drsnou řečí, která se zušlechtila. Co bylo koncesí vzdělancům v lóžích, co koncesí těm, co v příměří stáli? College kontrolovala pivnici a pivnice kontrolovala college.

DRAMATURG

V rukopise hry z roku 1601 je uvedeno několik variant a autor na okraji poznamenává: „Vyberte si z těchto možností tu, která se vám zdá nejlepší“ nebo „jestli tato formulace je těžko pochopitelná, možno zvolit formulaci druhou.“

DRAMATURG

V divadle již sedí ženy, ale ženské role dosud hrají chlapci. Poněvadž neexistuje zadní prospekt scény, přejímá básník úkol krajinu vylíčit. Jevištní prostor je neurčitý, může jím být celé vřesoviště. V Richardu III. (III, 3) vystupuje mezi dvěma válečnými tábory s Richardovými a Richmondovými stany pro oba viditelně a slyšitelně ve snu duch, který se obrací k oběma. Divadlo je plné zciťujících efektů!

DRAMATURG

V těch divadlech se také kouří. V hledišti se prodává tabák. Na jevišti tedy sedí snobové s dýmkami a zasněně pozorují, jak herec předvádí Macbethovu smrt.

HEREC

Ale což není třeba zdůraznit rozdíl mezi divadlem a ulicí, propůjčit hraní zvláštní charakter právě proto, že k němu nedochází na ulici a náhodně, prostřednictvím laiků a z popudu nějaké příhody?

FILOSOF

Myslím, že všechny okolnosti sdostatek rozdíl zdůrazňují. Všecky rozdíly, které mezi divadlem a ulicí existují, se přece také zvlášť zdůraznit mají. Za nic na svě-

tě nejde o to, aby se něco zašminkovalo! Ať se však obě demonstrace rozliší, jakkoli musí té demonstraci divadelní přece jen zůstat aspoň něco z původní funkce té demonstrace každodenní. Právě zdůrazněním odlišnosti, profesionálnosti, připravenosti a tak dále se udrží svěžest té funkce.

DRAMATURG

Nic nám neukazuje tak šťastně profánní, strážlivý a dravý charakter alžbětinského divadla jako studium Shakespearových kontraktů s členy divadelní společnosti, které mu zajišťují jednu sedminu a jednu čtrnáctinu akciového podílu na příjmech dvou divadel, jako studium škrtů, které ve svých hrách provedl a představují čtvrtinu až třetinu všech veršů, jako studium jeho pokynů hercům (v Hamletovi), aby hráli přirozeně a střídmě. Když se pak navíc ví, že se hrálo (a samozřejmě také zkoušelo) za dne pod širým nebem, většinou bez jakéhokoli náznaku místa děje a v bezprostřední blízkosti diváků, kteří seděli všude, také na jevišti, zatímco jich spousta také postávala a přecházela sem tam, pak člověk teprve získá správnou představu o tom, jak pozemsky, světsky a přirozeně se všecko odehrávalo.

HEREC

„Sen noci svatojánské“ se tedy hrál při denním světle a Duch v „Hamletovi“ v denním světle vystupoval? A co iluze?

DRAMATURG

Předpokládala se fantazie.

DRAMATURG

A tragika u Shakespeara?

FILOSOF

Tragicky je tam pojat zánik feudálů. *Lear*, zajatec patriarchálních představ; *Richard III.*, člověk nehodný lásky, který šíří strach; *Macbeth*, ctižádostivec, jehož klamou čarodějnice; *Antonius*, chlípník, který riskuje světovládou; *Othello*, kterého žárlivost zničí – ti všichni žijí v novém světě, v němž ztroskotávají.

HEREC

Po takovém výkladu budou ty hry leckomu připadat mělké.

FILOSOF

Co je rozmanitější, důležitější a zajímavější než zánik velkých vládnoucích tříd?

DRAMATURG

Shakespearova dramata jsou neobyčejně živá. Zdá se, že se tiskla podle textů jednotlivých rolí, s improvizacemi herců a korekturami při zkouškách. Záznam jambů ukazuje, že se často pořizovaly jediné podle toho, co dolehlo k hercově sluchu. „Hamlet“ mě vždy zvlášť zajímal z jednoho důvodu: My víme, že byl zpracováním starší hry, která pochází od jakéhosi Thomase Kyda a měla několik let předtím značný úspěch. Šlo o vyčištění jakéhosi Augiášova chléva. Hrdina, Hamlet, dělá ve své rodině pořádek. Zdá se, že tak činil bez jakýchkoli zábran, všecko se zřejmě zaměřilo na poslední jednání. Star Shakespearova divadla Globe byl však širokoplecý, dýchavičný muž, takže všichni hrdinové jsou po nějaký čas širokoplecí a dýchaviční, Macbeth stejně jako Lear. Pro něho a snad i jím se teď děj prohluboval. Vmontovaly se peřeje. Tak se stala hra mnohem zajímavější. Vypadá to tak, jako by ji až do čtvrtého dějství na jevišti upravovali a přepracovávali a že pak stanuli před potíží dostat se s tímto váhajícím Hamletem k razantní závěrečné krvavé lázni, která bývala efektem té starší hry. Ve čtvrtém dějství je několik scén, každá představuje jedno z řešení problému. Možná je herec potřeboval všechny dohromady, možná že také jen jednu z nich, a ostatní se dostaly přesto do knihy. Mají bez rozdílu charakter nápadů.

HEREC

Možná, že vznikly podobně jako dnes filmy.

DRAMATURG

Možná. Musely se však pro knižní vydání fixovat literárně velmi nadaným člověkem.

HEREC

Z tvého líčení má člověk dojem, že si Shakespeare vymýšlel denně nějakou novou scénu.

DRAMATURG

Správně. Soudím, že experimentovali. Neexperimentovali méně než Galilei v tutéž dobu ve Florencii a Bacon v Londýně. Proto je také dobře ty hry jako experiment předvádět.

HEREC

To se považuje za rouhačství.

DRAMATURG

Rouhačství vděčí ty hry za svou existenci.

HEREC

Tím, že je člověk mění, vystavuje se výtce, že je nepokládá za dost dokonalé.

DRAMATURG

To je falešná představa o dokonalosti, nic víc.

FILOSOF

Experimenty divadla Globe stejně jako experimenty Galileiho, který s globem nakládal zvláštním způsobem, odpovídaly proměně glóbu. Měšťanstvo se pokoušelo o první váhavé krůčky. Kdyby se feudální rodina právě nerozkládala, nebyl by mohl Shakespeare napsat svému dýchavičnému charakterovému herci roli Hamleta na tělo. Hamletovou nemocí je jeho nový měšťanský způsob uvažování. Jeho experimenty vedou rovnou do katastrofy.

DRAMATURG

Oklikou, ne rovnou.

FILOSOF

Dobře, oklikou. Ta hra má cosi z vytrvalosti provizória, a abychom si ji zachovali, nutno ji bezpochyby rozložit, dávám ti zapravdu.

HEREC

Máme se tedy pokoušet o předvedení takových věcí podle devízy *Až sem, a ne dál* nebo *Ne dál, ale až sem*. To je ovšem něco jiného než ona snaha „starých“ vyřádit se bez zábran a končící zánikem. Ty vždy chceš, aby se všechno dělalo s *mírou*, a to samozřejmě nemá stejnou účinnost jako něco, co je absolutní. Když předvedu muže poměrně ctižádostivého, sotva tím lidi zaujmu tak, jako když ho předvedu ctižádostivého skrz naskrz.

FILOSOF

Ale v životě jsou spíš lidé poměrně ctižádostiví, než ctižádostiví skrz naskrz, ne?

HEREC

Snad. Ale co učin?

FILOSOF

Toho musíš prostě dosáhnout něčím, s čím se v životě spíš setkáš. To je tvoje věc.

HEREC

Pěkný Macbeth: jednou ctižádostivý, jednou ne a jen poměrně ctižádostivější než Duncan. A tvůj Hamlet: poměrně váhavý, ale také se sklonem k poměrně ukvapenému jednání, že? A Klytaimnestra: poměrně mstivá. Romeo: poměrně zamilovaný!

DRAMATURG

Víceméně ano. Nemusíš se smát. Je u Shakespeara zamilovaný ještě dřív, než svou Julii spatří. Pak je zamilovanější.

HEREC

Aha, přeplněné chámovody! Jako by tím netrpělo víc lidí než jen Romeo, ale Romey se přitom nestávají.

FILOSOF

Ať tak, či tak, i Romeo chámovody má. A že si to Shakespeare uvědomuje, je u něho velmi realistický rys.

HEREC

A co fascinace Třetího Richarda? Jak tu mám předvést, když jí postavu zcela nevyplním?

DRAMATURG

Ty myslíš scénu, v níž fascinuje vdovu jím zavražděného tak, že se stane jeho obětí? Mám dvě řešení. Buď se ukáže, že se vdova stává obětí teroru, nebo že je ošklivá. Ale ať se tato fascinace předvede, jakkoli nic se nezíská, jestli se v dalším průběhu hry nedá předvést, jak selže. Nutno tedy předvádět poměrnou sílu fascinace.

FILOSOF

Och, už to předvádíte. Ale takhle předvádějí trubači mosaz a jabloň v zimě sníh. Zaměňujete dvě věci: že se člověk u vás s něčím shledá a že něco předvedete.

DRAMATURG

Máme tedy všechny ty pěkné hry zahodit?

FILOSOF

Myslím, že nemusíte.

HEREC

A co s „Králem Learem?

FILOSOF

Ta hra obsahuje zprávu o soužití lidí v bývalých dobách; stačí, když zprávu zdokonalíte.

DRAMATURG

Mnozí jsou pro to, aby se takové hry hrály, jak jsou, a označují každou změnu v nich za barbarství.

FILOSOF

Jde ovšem také o barbarskou hru. Musíte samozřejmě postupovat velmi opatrně, abyste nezničili její krásu. Jestli ji zahrajete podle nových pravidel, tak aby se vaši diváci do toho krále necítili beze zbytku, pak můžete předvést téměř celou hru s nepatrnými doplňky, které diváka přimějí, aby si zachoval kontrolu rozumu. Nesmí se stát, aby diváci, a ani služebníci mezi nimi, stranili Learovi tak, aby zajásali, když je sluha bit, že vykonával rozkaz své paní, jak se děje ve čtvrté scéně prvního jednání.

HEREC

Jak tomu zabránit?

DRAMATURG

Mohl by dostat takový výprask, že by se odplazil se všemi znaky velké bolesti. Nálada by se pak zvrátila. ■

HEREC

Pak by se z důvodu, který pochází za zcela jiné doby, zaujal postoj proti Learovi.

DRAMATURG

Budete-li sledovat uvedený postup, tak ne. Možno ukázat služebnictvo všude odmitaného krále, malý houfec, který již nikdo neživí a který proto svého pána pronásleduje tichými výčitkami. Leara by pohled na něj musel trýznit a to by mohl být vhodný důvod pro jeho řádění. Nutno prostě znázornit feudální poměry.

HEREC

To by se pak mohlo brát vážně i rozdělení říše a v první scéně by se dala roztrhnout mapa. Její cary by Lear mohl hodit svým dcerám, ve víře, že si tím zajistí

jejich lásku. Divák by se přiměl k přemýšlení zvláště tehdy, kdyby třetí cár, který je určen Kordélii, roztrhl znovu a hodil druhým dcerám.

DRAMATURG

Ale hra by se tím rozbila, poněvadž by se načalo něco, čemu chybí pokračování.

FILOSOF

Možná, že pokračování existuje. Nutno kus studovat. Ostatně by vůbec neškodilo, kdyby se tam taková abnormní místa vyskytovala, kdyby se tedy naráželo na hnízda, v nichž se líhnou rozporuplnosti. Ve starých zprávách jich bývá plno. Pro diváky bez jakéhokoli smyslu pro historii se ty středověké hry stejně nedají provést. Viděli by v nich jen hlouposti. Po mém soudu by Shakespeare, který je velký realista, dobře v té zkoušce obstál. Vždycky přinášel na jeviště spoustu syrového materiálu, nezpracovaných popisů toho, co viděl. A v jeho dílech jsou ona cenná místa zlomu, kde nové jeho doby naráží na staré. Také my jsme otcové nové doby, ale synové doby staré a rozumíme mnohému, co je dávno za námi, a jsme schopni sdílet dosud pocity, jež kdysi bývaly přemocné a velice se vzbuzovaly. Vždyť i společnost, v níž žijeme, je společností náravně komplexní. Člověk je, jak říkávají klasikové, souhrnem všech společenských poměrů všech dob. Ale v těch dílech je také mnoho mrtvého, pochybného a prázdného. Může v knihách zůstat, poněvadž se neví, jestli není jen zdánlivě mrtvé, a poněvadž může objasnit jiné úkazy té zašlé doby. Pociťuji téměř chuť odvést vaši pozornost ještě víc k onomu nejružnějším způsobem živému, které ona díla na zdánlivě mrtvých místech obsahují. Stačí málo, a vše ožije, právě teď, právě teprve teď. Jde prostě hlavně o to, aby se stará díla hrála historicky, což znamená, že se musí postavit do příkrého protikladu k naší době. Neboť jedině na pozadí naší doby se nám zjeví její podoba jako podoba stará, přičemž pochybuju, zda by bez toho pozadí vůbec podoba nabyla.

DRAMATURG

Co tedy se starými mistrovskými díly?

FILOSOF

Klasický postoj mi předvedl starý dělník z přádelny, který zahlédl na mém psacím stole prastarý nůž, součást selského příboru, jímž jsem rozřezával knihy. Vzal tu krásnou věc do velké, popraskané ruky, prohlížel si s přivřenými očima malou, stříbrem kovanou rukojeť z tvrdého dřeva i úzkou čepel a řekl: „Tak tohle přece jen už dokázali udělat v dobách, kdy ještě věřili v čarodějnice.“ Jasně jsem viděl, že byl na tu práci hrdý. „Ocel teď dělají lepší“, pokračoval, „ale jak se ten nůž pěkně drží! Dnes je dělají jako kladiva. Nikoho už nezajímá, že

rukojeť a čepel mají být vyváženy. Samozřejmě, pohrávali si možná s takovou věcí spoustu dní. Dnes to dokážou jedna dvě, ale mohlo by to být lepší.“

HEREC

Všiml si všeho, co na tom noži bylo krásného?

FILOSOF:

Všeho. Měl onen šestý smysl pro historii.

DIVADLO PISCATOROVO

DRAMATURG

Po první světové válce, ještě než přišel natěrač, otevřel Piscator své berlínské divadlo. Mnozí jej mají za jednoho z největších divadelníků. Peníze dostal od pivovarníka, který viděl v divadle s těžko kontrolovatelnými příjmy a výdaji možnost vodit berní úřady za nos. Bylo toho víc než milion marek, co stály ty experimenty. S každou hrou, kterou uvedl, přestavěl nejen jeviště, ale divadlo. Ale k největším změnám docházelo na jevišti. Podlaha se stala pohyblivou tím, že přes ni položil dva široké pásy poháněné motorem, takže herci mohli po nich pochodovat, aniž se při tom hnuli z místa. Takto dostávala celá hra švih. Ukazoval pochod vojáka na frontu, přes odvodní kancelář, kliniku a kasárna, přes silnice, tábory, stodoly na bojiště. Hra předváděla, jak nadřízení uváděli vojáka do pohybu, jak ten však neustále křížil jejich plány a nikdy se opravdu na válečné pole nedostal, ač zdánlivě plnil všechny příkazy. Pro tentýž kus použil jako zadní stěny kresleného filmu, v němž se nadřízení zsměšňovali. Uvedl vůbec film do divadla a proměnil tak kulisu v herce. V jiné hře postavil na dvou navzájem se křížících točnách několik scén, na nichž se občas hrálo současně. Přitom klesala podlaha jeviště zároveň se stropem: dosud nikdy nebylo žádné divadlo vybaveno také stroji.

DRAMATURG

Divadlo Piscatorovo, provozované s penězi pivovarníka a majitele biografu, z nichž jeden měl za přítelkyni herečku a druhý jenom společenskou ctižádost, navštěvovali téměř výlučně majetnější měšťáci, proletáři a intelektuálové. Parket byl velmi drahý, galerie velmi laciná; část proletářského publika si představení předplácela. Tato vrstva byla finančně velkým zatížením, poněvadž výprava stála pro spoustu strojového zařízení hodně peněz. Divadlo bylo aktuální nejen tam, kde se zabývalo otázkami dne, ale i kde šlo o otázky tisíciletí.

Kolektiv dramatiků vedl na jevišti cosi jako nekonečnou diskusi a tato diskuse pokračovala v celém velkém městě v novinách, kavárnách i doma. Divadelní cenzura neexistovala a společenské protiklady byly silné a narůstaly. Bohatí měšťáci se báli velkostatkářské šlechty, která stále ještě vládla v úřadech a ve vojsku, a dělníci se bránili maloměšťáckým tendencím ve vlastních stranách. Piscatorovo divadlo se postaralo o názornou výuku. Tady se ukazovalo, jak revoluce roku osmnáctého ztroskotala, jak boj o trhy a suroviny vyvolává války, jak se dělají vítězné revoluce. Divadlo jako umělecký institut se při tom nutně měnilo s každým novým úkolem, který na sebe bralo, a mívalo občas už jen velmi málo společného s uměním. Vmontované demonstrace nejružnějšího druhu zpřetrhávaly fabuli i vývoj charakterů postav a všední řeč se střídala brutálně s deklamací, drama s filmem, referát s hrou. Pozadí, kdysi a v sousedních divadlech dosud cosi mrtvého, ožilo a vydobylo si na jevišti přední místo. Skládalo se z filmového plátna. Záběry z událostí dne, vyrvané filmovým týdeníkům, se důmyslně sestavovaly a poskytovaly dokumentární materiál. Také jevištní podlaha se dostala do pohybu. Dva pásy, poháněné motorem, dovolovaly předvést uliční scény. Na jevišti vystupovaly sbory recitující i zpívající. Projekty byly stejně význačné jako to, co se dodělalo nebo rozdělalo, neboť naprosto definitivního nebylo nic. Uvedu projekty dva. Pro hru, která ukazovala krutost protipotrátového zákonodárství, se měl na jevišti přesně okopírovat určitý dům v chudinské čtvrti, a to tak, aby byla znát každá popraskaná odpadová roura. O přestávkách mělo publikum mít možnost prohlédnout si podrobně jeviště. – Pro hru o čínské revoluci se mělo postavit několik velkých transparentů na tyčích, popsaných stručnými hesly o situaci („Dělníci v textilkách vstupují do stávků“ – „Mezi malorolníky dochází k revolučním shromážděním“ – „Obchodníci kupují zbraně“ a tak dále). Takové texty měly stát i na druhé straně transparentů, aby se mohly otočit a aby za dnem na jevišti stála jiná hesla („Stávka se zhroutila“ – „Malorolníci organizují ozbrojené útvary“ a tak dále), naznačující novou situaci. Takto se dalo znázornit, že se situace stále vyvíjí, ukazovat, jak jeden moment ještě trvá, zatímco se druhý již změnil a tak dále.*

* Ve skutečnosti se tohoto pohyblivého tabulária při představení hry neužilo. Papírové standarty sice byly na přední i zadní straně popsány, ale jen proto, aby se daly mezi scénami vyměnit, takže sloužily dvakrát. Během prvních dvou představení chodil Piscator s pisatelem her po dvoře, jako obvykle při prvních reprízách, a diskutoval o tom, čeho se při zkouškách dosáhlo a co se nepovedlo. O tom, co se teď uvnitř opravdu dělo, toho moc neviděli, neboť se hodně měnilo ještě v poslední chvíli, takže se nyní muselo improvizovat. Při těch rozhovorech objevili princip pohyblivého tabulária, jeho možnosti pro dramatiky, jeho význam pro zobrazovací styl. Tak měly pokusy často výsledky, které sice publikum nepoznalo, poněvadž na ně nebylo dost času a peněz, které však přesto ulehčovaly další práce a měnily aspoň názory experimentátorů.

Piscator patří mezi největší divadelníky všech dob. Zelektrifikoval divadlo a uschoptil je zvládat velká témata. O herecké umění sice neměl tak malý zájem, jak tvrdili jeho nepřátelé, ale přece jen zájem menší, než přiznával. Snad nesdílel jejich zájmy, poněvadž oni nesdíleli zájmy jeho. Je ovšem jisté, že je nenaučil novému stylu, i když jim nepředehrával špatně, zvláště drobné různé role. Připouštěl na svém jevišti několik druhů hraní současně a neprojevoval při tom zvláštní vkus. Zdálo se mu, že je snadnější kriticky zvládat velká témata pomocí důmyslných a velkolepých scénických výkonů, než pomocí hereckého umění. Svou lásku ke strojům, kterou mu mnozí vytýkali a pro kterou si ho někteří zase příliš cenili, projevoval jen tehdy, když jejím prostřednictvím mohl uplatnit svou scénickou fantazii. Měl rozhodně smysl pro prostotu – což ho také přimělo, aby označil herecký styl svého spolupracovníka, pisatele her, za styl nejspíš vyhovující jeho intencím – poněvadž prostota odpovídala jeho cíli, totiž odhalit a napodobit velkolepým způsobem mechanismus světa, aby se tak dal snadněji řídit.

TŘETÍ NOC

ZLOMKY K TŘETÍ NOCI

[DIVADLO PISATELE HER]

DRAMATURG

Piscator dělal politické divadlo před naším pisatelem her. Zúčastnil se války, pisatel her však nikoli. Přebrot roku osmnáctého, kterého se oba zúčastnili, pisatele her zklamal a z Piscatora udělal politika. Pisatel her se dostal k politice až později studiem. Když začla jejich spolupráce, měli oba svá divadla, Piscator vlastní na Nollendorfpplatzu, pisatel her na Schiffbauerdammu, kde cvičil své herce. Pisatel her upravoval pro Piscatora většinu jeho her, přepisoval pro ně i scény, jednou celé dějství. „Švejka“ mu udělal celého. Na druhé straně chodil Piscator na zkoušky pisatele her a pomáhal mu. Oba pracovali nejraději kolektivně. O spolupracovníky se dělili, tak o hudebníka Eislera a kreslíře Grosze. Přivedli oba velké umělce k spolupráci s ochotníky a předváděli dělníkům revue. Ač Piscator nikdy sám nenapsal jedinou hru, ba sotva scénu, označoval ho pisatel her přesto za jediného schopného dramatika mimo sebe. Říkával, což nedokázal, že se dají hry dělat i tak, že se scény a skicy jiných smontují, zinspirují a doplní dokumenty a scénickými výkony? Vlastní teorii nearistotelského divadla a propracování efektu Z nutno přičíst pisateli her, ale leccos z toho používal také Piscator, a to naprosto samostatně a originálně. Piscatorovou zásluhou byl především příklon divadla k politice, a bez toho příklonu je divadlo pisatele her sotva myslitelné.

DRAMATURG

Než se pisatel her zabýval divadlem, studoval přírodní vědy a medicínu. Umění a věda byly pro něho protiklady na jedné rovině. Posláním obou bylo stát se prospěšnými. Neopovrhoval prospěšností umění jako mnozí jeho doby, tak jako dopřával vědám, aby nedbaly prospěšnosti. Byly pro něho rovněž uměním.

DRAMATURG

Byl mladý muž, když první světová válka skončila. Studoval medicínu v jižním Německu. Nejvíc jej ovlivnili dva básníci a lidový klaun. V těch letech se poprvé inscenoval básník Büchner, který psal v třicátých letech minulého století, a pisatel her viděl fragment „Vojcek“. Mimoto viděl vystupovat s vlastními produkty básníka Wedekinda, a to stylem, který vzešel z kabaretu. Wedekind pracoval jako jarmareční zpěvák, zpíval balady za doprovodu loutny. Ale nejvíc se pisatel her naučil od klauna Valentina, který vystupoval v pivnici. Hrál v krátkých skicách vzpurné úředníky, orchestrální hudebníky nebo fotografy, kteří nenávidí své nadřízené a zesměšňují je. Podnikatele hrávala jeho asistentka, lidová šprýmařka, která si připnula panděro a hovořila hlubokým hlasem. Když náš pisatel her inscenoval svou první hru, v níž docházelo k půlhodinové bitvě, zeptal se Valentina, co by měl udělat s vojáky: „Jak vypadají vojáci v bitvě?“ Valentin odpověděl bez rozmýšlení: „Bledý sou, špundus mají.“

DRAMATURG

Divadlo pisatele her bylo velmi malé. Uvádělo se jen skrovně her, vychovávalo jen nepatrně herců. Hlavními herečkami byly: Weigelová, Neherová a Lenyová. Hlavními herci: Homolka, Lorre a Lingen. Také zpěvák Busch patřil k tomu divadlu, ale na jevišti vystupoval zřídka. Jevištním výtvarníkem byl Caspar Neher, který nebyl příbuzným herečky stejného jména. Hudebníky byli Weill a Eisler. Publikum první republiky nemělo sílu dopomoci hercům k opravdové slávě. Proto se pisatel her snažil dopomoci každému ze svých herců u sebe k co největší slávě. V drobné naučné básni radil například Neherové, jak se má ráno mýt: jako slavná osoba a tak, aby malíři dostali chuť si ji namalovat. Byli všichni dost slavní, představovali však na jevišti před publikum, jako by byli ještě mnohem slavnější, totiž skromně.

DRAMATURG

Pisatel her rozlišoval velmi přesně chyby, které vznikaly nedbáním jeho pravidel, a chyby, ke kterým docházelo, přesto že se jich dbalo nebo dokonce právě proto. Říkal: „Mými pravidly se mohou řídit jen osoby, které si uchovávají svobodný úsudek, schopnost odporovat a sociální fantazii a mají kontakt s pokrokovými vrstvami publika, jsou tedy samy pokrokovými, všemi smysly reagujícími, myslícími lidmi. Mlátícímu volovi hubu nezavážeš. A tak se vyskytuje u mých herců řada chyb, které prohřešky proti mým pravidlům nejsou, poněvadž část jejich chování neovlivňují. Dokonce Weigelová propukávala občas večer na některých místech v pláč, zcela nechtěně a ne ku prospěchu představení. Ve hře, v níž hrála španělskou selku za občanské války, musela proklít syna a přát mu smrt, poněvadž se domnívala, že se chopil zbraně proti

generálům – ve skutečnosti ho vojska generálů už zastřelila, když pokojně chystal ryby. Za těchto představení občanská válka dosud trvala. Ať už proto, že se ten den válka vyvíjela pro utlačované nepříznivě nebo že Weigelová z nějakého jiného důvodu byla zvláště rozcitlivělá, plakala prostě, když proklínala již zavražděného. Neplakala jako selka, nýbrž jako představitelka selky. Vidím v tom chybu, ale nezdá se mi, že by se tím některé z mých pravidel narušovalo.“

HEREC

Ale ten pláč přece nebyl ztvárněn! Byl zcela privátní!

DRAMATURG

Jistě. Ale pisatel her odmítal požadavek publika, aby herci při hraní zcela s rolí splynuli. Jeho herci nebyli číšníci, kteří měli za povinnost naservírovat maso a jejichž osobní, soukromé pocity se nazývaly neslychaným obtěžováním. Nebyli služebníky básníka ani publika. Jeho herci nebyli úředníky nějakého politického hnutí ani modloslužebníky umění. Jejich povinností bylo, aby jako lidé političtí uměním a všemi ostatními prostředky podpořili svou sociální věc. K tomu přistupuje, že pisatel her posuzoval zničení iluze mírně. Byl proti iluzi. Na jeho jevišti docházelo k šprýmům privátního ražení, improvizacím a výrokům spatra, nemyslitelným na starém divadle.

FILOSOF

Možná že v té mírnosti vůči takto náhodnému, neztvárněnému, bezprostřednímu chování svých herců spatřoval také prostředek k denunciaci jejich autority. Vždyť neměli, pokud to vidím správně, vtiskávat svému pojetí nic, o čem by se nedalo diskutovat.

DRAMATURG

Za žádných okolností.

DRAMATURG

Před několika lety jsem se na cestě dostal do malého pařížského divadla, a tam hrál nepatrný soubor emigrovaných Němců několik scén z hry, která předváděla poměry v jejich vlasti. Nikdy jsem se nesetkal se souborem, jehož členové byli původem, přípravou a talentem tak různí. S dělníkem, který předtím sotva kdy stál na jevišti a mluvil nářečím, hrála velká umělkyně, které se možná nikdo nadáním, materiálem a přípravou nevyrovná. Všem společné však bylo, že všichni uprchli z vlasti před natěračovými hordami a že hráli určitým stylem. Ten styl se musí velmi podobat způsobu hraní podle tvých představ.

FILOSOF

Popiš mi tu jejich hru!

DRAMATURG

Kus, který hráli, se jmenoval „Strach a bída Třetí říše“. Slyšel jsem, že se skládá ze sedmadvaceti drobných scén, z nichž předváděli sedm nebo osm. Scény znázorňovaly chování lidí v tvé vlasti pod natěračovou knútou. Bylo vidět zástupce téměř všech vrstev a způsob, jak se podrobují a nebo se vzpírají. Ukazoval se strach utlačovaných a strach utlačujících. Viděno artisticky, byla to velká přehlídka gest: pohled pronásledovaného přes rameno (a pohled pronásledovatele); náhlé umlknutí; ruka, která přikrývá vlastní ústa, jež řekla snad příliš, a ruka, která se octne na ramenou přistiženého; vynucená lež; šeptající pravda; nedůvěra mezi milenci a mnoho jiného. Ale neobvyklé bylo, že ti, kteří ony strašné příhody hráli, je nepředváděli tak, aby diváci byli v pokušení vzkřiknout „Dost!“ Zdálo se, že diváci hrůzu osob na jevišti vůbec nesdílejí, a tak se stalo, že se v hledišti neustále ozýval smích a že přesto tím neutrpěla hluboká vážnost pořadu. Neboť smích jako by se týkal hlouposti, která tu byla přinucena k násilí, a jako by se týkal bezmocnosti, která tu vzala na sebe podobu surovosti. V těch, kteří uštědřovali výprask, se viděli lidé zakopávající, ve zločincích lidé dopouštějící se omylů nebo podléhající prostě klamu. Smích diváků měl velmi mnoho odstínů. Byl smíchem šťastným, když pronásledování přelstili své pronásledovatele, osvobozeným, když padlo dobré, pravdivé slovo. Tak se snad směje vynálezce, když najde po dlouhém úsilí řešení: Tak prosté to bylo, a tak dlouho to trvalo, než na to přišel!

HEREC

Jak na to šli?

DRAMATURG

To se nedá snadno vylíčit, neměl jsem však dojem, že by to bylo zvlášť obtížné. Hráli především tak, že zájem diváků zůstával vždy soustředěn na další průběh, na tom, jak to půjde dál, jaksi na mechanismus příhod. Na souhru příčin a následků.

DRAMATURG

Zdá se, že jsme se tvou zálibou v lidových obrázcích poněkud vzdálili od přání diváků něco se dovědět, ač na tom chceš vybudovat své hraní. Ty obrázky chtějí vyvolávat hrůzu. Ze zeměřesení, požárů, nelidskosti, ran osudu.

FILOSOF

Nevzdálili jsme se, jen jsme se kousek vrátili. Elementem tohoto lidového umění je nejistota. Země se otřásá a rozevívá. Střecha stojí jednoho dne v plamelech. Králové jsou ohrožováni vrtkavostí štěstí. A nejistota je také zdrojem přání po vědění. Znamení spásy a nápravy bývají četnější nebo skrovnější, podle toho, jak si lidstvo umí poradit.

DRAMATURG

Jde tedy o radost z nejistoty?

FILOSOF

Myslete na anglické přísloví: Vítr, který nikomu nenese užitek, je zlý vítr. A pak si člověk také přeje, aby se mu dostalo tolik nejistoty, kolik jí v něm je.

DRAMATURG

Ten element nejistoty nechceš tedy vymýtit z umění?

FILOSOF

Za žádných okolností. Za žádných okolností.

HEREC

Tak tedy přece jen zase strach a soucit?

FILOSOF

Ne tak zhurta! Vzpomínám si na fotografii, kterou uveřejnila americká ocelářská firma v inzertní části novin. Ukazovala Jokohamu, zničenou zeměřesením. Chaos domů pobořených otřesy. Ale z toho všeho čnělo ještě několik budov ze železobetonu, dosti vysokých. Pod tím stálo: „Steel stood“, ocel zůstala stát.

HEREC

To je pěkné.

DRAMATURG *dělníkovi*

Proč se smějete?

DĚLNÍK

Že je to hezké.

FILOSOF

Ta fotografie dala umění jasný pokyn.

HEREC

To pilné studium sama sebe a ohlížení se na vlastní zkušenosti asi snadno svede k tomu, aby člověk měnil text. Co vy na to?

FILOSOF

O čem podává pisatel her zprávu?

DRAMATURG

Herci bývají při změnách většinou velmi egoističtí. Vidí jen vlastní role. Tak se stává, že nedávají na otázky jen odpověď, ale že navíc mění otázky, takže odpovědi pak už nesouhlasí. Když se mění společně a nikoli s menším zájmem a nadáním, než když se hra píše, je to ku prospěchu hry. Nesmí se zapomínat, že smyslem všeho úsilí není hra, ale představení. Měnění vyžaduje velké dovednosti, a to je vše.

FILOSOF

Jak se mi zdá, stanoví poslední věta opravdu postačující meze. Chtěl bych upozornit ještě na jedno nebezpečí, že totiž příliš velký sklon k měnění může vést k lehkovážnosti při studiu textu; ale možnost měnit a vědomí, že to může být nutné, zase studium prohlubuje.

DRAMATURG

Důležité je, aby člověk, který mění, byl dost odvážný měnit dostatečně a dost obratný. Vzpomínám si na představení Schillerových „Loupežníků“ v Piscatorově divadle. Divadlu se zdálo, že Schiller udělal z jednoho loupežníka, z radikalisty Spiegelberga, nespravedlivě člověka publiku nesympatického. Hrál se proto sympaticky, a hra se doslovně zhroutila. Neboť ani v ději ani v dialogu nebylo nic, co by pro Spiegelbergovo chování sympatie vyvolávat mohlo. Hra působila reakčně (čímž – viděna historicky – není) a Spiegelbergovy tirády nepůsobily revolučně. Jen po obrovských změnách, které by se musely provést s historickým citem a značnou dávkou umu, by byla vzešla aspoň malá naděje, že se Spiegelbergovy názory, jež jsou radikálnější než názory hlavní postavy, budou jevit jako názory pokrokovější.

DRAMATURG

Jak jsme se dověděli, rozstřihává náš pisatel her kusy v malé samostatné celky, takže se děj vyvíjí ve skocích. Zavrhuje neznatelné vklouzávání jedné scény do

druhé. Jak však řeže, podle jakých hledisek? Řeže tak, aby *titulek*, který možno dát jednotlivé scéně, měl historický nebo sociálně-politický nebo mravně-historický charakter.

HEREC

Příklad!

DRAMATURG

„Matka Kuráž táhne jako obchodnice do války“ nebo „Matka Kuráž spěchá, poněvadž se bojí, aby nebylo najednou po válce“ nebo „Zatímco se kaprál živí, odvede verbíř jejího syna“.

HEREC

Čím je ten poslední titulek historický nebo sociálně-politický nebo mravně-historický?

DRAMATURG

Ukazuje jako charakteristikum doby, že se dobročinnost nevyplácí.

HEREC

To je také charakteristikum naší doby, a kdy byla doba, která v tom viděla něco jiného?

DRAMATURG

Taková doba může žít v našich představách.

DRAMATURG

Pisatel her natočil film s Weigelovou, který ji zachycoval při líčení. Rozstříhal jej a každý jednotlivý obrázek ukazoval dovršený výraz, výraz o sobě ukončený a s vlastním významem. „Je vidět, co je to za herečku!“, řekl s obdivem. „Každé gesto se dá rozložit v libovolný počet gest, které jsou všechny samy o sobě dokonalé. Jedno je tu pro druhé a zároveň pro sebe samo. Skok je krásný a také rozběh.“ Ale nejdůležitějším se mu zdálo, že každé hnutí svalů při líčení vyvolávalo dokonalý duševní výraz. Lidé, kterým obrázky ukazoval a položil otázku, co ty různé výrazy prozrazují, usoudili hned, že zlost, hned že veselí, hned že závist, hned že soucit. Ukázal film také Weigelové a vysvětlil jí, jak stačí, aby znala svůj výraz, když bude chtít vyjádřit určité rozpoložení myslí, že není třeba, aby je pokaždé pocítila.

SESTUP WEIGELOVÉ KE SLÁVĚ

Zde se nemá podat zpráva o tom, jak své umění zdokonalovala, dokud nebyla schopna nejen přimět diváky, aby plakali, když sama plakala, a aby se smáli, když se sama smála, ale aby se také rozplakali, když se sama smála, a aby se rozesmáli, když sama plakala, nýbrž jedině se má podat zpráva o tom, co se stalo pak.

Když totiž své umění ovládala a když se chtěla před největším auditoriem, lidem, věnovat nejdůležitějším tématům, tématům týkajícím se lidu, ztratila tím krokem celé své postavení a začal její sestup. Už když předváděla první ze svých nových postav, starou ženu z pracujícího lidu, a když to udělala tak, že při všem co činila, bylo přesně znát, co činí ve svůj prospěch a co ve svůj neprospěch, povstal v auditoriu, které se neskládalo z dělnictva, neklid. Krásné, dobře zařízené divadelní budovy se od té chvíle pro ni uzavřely a když vystupovala v předměstských sálech, nepopíralo těch několik málo znalců umění, kteří tam za ní přišli, sice její umění, ale zdálo se jim, že je věnuje tématům nedůležitým, takže se všude rozhlašovalo: Vůbec to člověka nevzrušuje! Dělníci, kteří přicházeli masově, ji srdečně vítali a prohlašovali, že je výtečná, ale nepřikládali tomu valnou důležitost, poněvadž je spíš zaujala témata. Když se předtím tak pracně naučila soustřeďovat pozornost diváků na velká témata, na to, co předvádí. A právě to bylo její největší vítězství.

Mnozí umělci dosahují u svých diváků, že jim z jejich umění přechází zrak i sluch; ale pokud jde o svět, dosáhla Weigelová, že viděli a slyšeli víc než jen ji. Neboť nepředváděla jen jedno umění, ale mnohá umění. Předváděla například, jak laskavost a moudrost jsou uměním, kterému se lze a kterému je nutno se naučit. Nebylo však jejím úmyslem ukazovat vlastní velikost, nýbrž velikost těch, jež představovala. Přišla do rozpaků, když jí kdosi chtěl kdysi lichotit slovy: „Tys tu matku z lidu nehrála, tys jí byla.“ „Ne“, odpověděla hbitě, „hrála jsem ji, a ona se ti zřejmě líbila, ne já.“ A vskutku, když hrála například ženu rybaře, která ztrácí syna v občanské válce a pozvedne se pak sama k boji proti generálům, stal se jí každý okamžik historickým okamžikem, každý výrok slavným výrokem historické osobnosti. Při tom předvádělo vše zcela přirozeně a prostě. Přirozenost a prostota to právě byly, co vyznačovaly ty nové historické osobnosti před osobnostmi starými. Na otázku, jak to dělá, že utlačovaní, kteří se pozvedávají k boji, se u ní vyznačují takovou ušlechtilostí, řekla: „Přesně je napodobuji.“ Dovedla v lidech probouzet nejen city, ale také myšlenky, a toto myšlení, které probouzela, bylo pro ně opravdovým požítkem, bylo hned prudkou, hned tichou radostí. Teď však mluvím o dělnících, kteří přicházeli na její představení. Znalci umění se nedostavovali, místo nich policie. Pravdy, kterým

propůjčovala hlas a zřetelnost, přivolaly justici, která tu je na to, aby bojovala proti spravedlnosti. Po představeních se teď často ocitala v policejních separacích. V tu dobu nastoupil k moci natěrač a ona byla donucena uprchnout ze země. Neznala jinou řeč než tu, kterou nikdo neznal lépe než ona. A tak hrála zřídkakdy s malými dělníckými soubory, vyškolenými na málo zkouškách, před jinými uprchlíky; ostatní čas trávila při domácích pracích a výchově dětí v malém rybářském domku, daleko od každého divadla. Snaha hrát také před mnoha lidmi způsobila, že směla hrát už jen před zcela nepatrnými hloučky. Pokud ještě vystupovala, tak jen v hrách, jež ukazovaly hrůzy doby a její příčiny. Jestliže pronásledovaní, kteří jí naslouchali, zapomínali na své starosti, tak nezapomínali nikdy na příčiny svých starostí. A odcházeli z představení vždy posílení pro svůj boj. A to proto, že jim Weigelová odhalovala jejich moudrost a laskavost. Zdokonalovala své umění stále víc, sestupovala se svým stále význačnějším uměním níž a níž. A tak po době, kdy se zcela vzdala bývalé slávy, kdy o ni přišla, nastala éra její nové slávy, té dole, věnované nemnohým a pronásledovaným lidem, v dobu, kdy jich bylo pronásledováno hodně. Byla dobré mysli: Jejím cílem bylo, aby ji chválili ti dole a aby jich bylo co nejvíc, ale také třeba jen oněch několik málo, když jinak nelze.

.....

Tady vytvořila takový obraz proletářky, který proslavoval proletariát, aniž obětovala realismu ideální představu nebo ideální představu realismu, jak se často stává. Lidi ovládané předváděla jako lidi se schopností vládnout, lidi zneužívané jako lidi tvůrcí. Vše co v těch lidech zakrnělo, se objevovalo jako zakrnělé, ale každý mohl poznat, co při tom zakrnělo, to znamená, co by v těch lidech mohlo být nezakrněného, zářivého. Bylo to, jako když někdo kreslí strom, zakrnělými okolnostmi, vybrakovanou půdou, průčelími domů, nejrůznějšími násilnostmi, a když současně nakreslí vedle toho jinou, odlišenou čarou strom, jaký by byl vyrostl bez všech těch omezení, takže byl vidět rozdíl. Tento přírůstek je ovšem nedokonalý, poněvadž neříká, jak předváděla snahu své proletářky, aby nepříznivé podmínky změnila. Tak vytvářela dojem šlechtetného znázorňování snahy o šlechtetnost, dojem dobra znázorňování snahy o vylepšení světa. A všechnu tu snahu podávala s takovou lehkostí, jako třeba mistr snahu svých učednických let: jako snahu zdařilou, kterou opakuje. Neprosila utlačovatele o soucit s utlačovanými, nýbrž utlačované o důvěru v sebe.

EFEKT Z

FILOSOF

Tak jak vciťování udělá ze zvláštní příhody příhodu všední, tak zcizování udělá z příhody všední příhodu zvláštní. Nejobecnější pochody se zbavují nudnosti tím, že se znázorňují jako pochody naprosto zvláštní. Divák již neprchá z dneška do historie; dnešek se stává historií.

FILOSOF

Hlavní důvod, proč herec musí mít znatelný odstup od postavy, kterou znázorňuje: Má-li vydat divákovi klíč k pochopení postavy nebo má-li vydat osobám, které se jí podobají nebo jejichž situace se podobá té jejich, klíč k jejich problému, musí zaujmout pozici, která nejen neleží mimo sféru postavy, nýbrž je navíc i vývojově dál. Klasikové říkali, že opici lze pochopit nejlépe z pozice člověka, jejího vývojového následovníka.

DRAMATURG

Efekt Z se nedostaví, když herec, vytvářeje cizí tvář, zcela setře tvář vlastní. Co má udělat, je: ukázat prolnutí obou tváří.

HEREČKA *zahraje muže.*

FILOSOF

Muž, který by hrál toho muže, by sotva vypracoval ono právě typicky mužské a mnohé jednotlivosti, které nám připadají obecně lidské, tak jak jsme to teď, když žena hrála muže, přesněji řečeno, když hrála tu příhodu, chápali jako typicky mužské. Kde jde o záležitost pohlaví, musí herec, je-li muž, ukazovat něco z toho, co by žena propůjčila muži, a je-li žena, něco z toho, co by muž propůjčil ženě.

HEREC

Viděl jsem skutečně sotvakdy tak typicky ženské ženy jako ve válce na frontě, když muži hráli ženské role.

HEREČKA

A děti nutno vidět hrát dospělé! Co vše se pak jeví na chování dospělých nápadně zarážejícího a podivného! Viděla jsem ve škole děti předvádět hru „Muž jako muž“. Prodává se v ní slon. Tento proces, mezi dětmi nemožný, dostával náhle také v té hře nádech něčeho „nemožného“, nanejvýš se snad

zdál ještě jen taktak „možný“, právě ještě myslitelný, za určitých pomíjivých podmínek představitelný.

DRAMATURG

Jiný příklad efektu Z jsem viděl v americkém filmu. Velmi mladý herec, který dosud hrával vždy jen proletářské mládence, jakým snad sám kdysi býval, představoval buržoazního synka, jenž k prvnímu plesu dostává smoking. Co se mu podařilo předvést, nebyl mládenec nikterak neburžoazní, ale mládenec buržoazní prazvláštního druhu. Mnozí si snad všimli jedině toho, že byl mládcem s rysy zvlášť mládeneckými. A opravdu jsou rozdíly mezi mladými a starými u obou tříd různé. V něčem je proletářský mládenec dospělejší než mládenec buržoazní, v něčem dětinštější.

DRAMATURG

Neužívá zcizující techniky také *surrealismus* v malířství?

FILOSOF

Jistě. Tihle složití a rafinovaní malíři jsou jakýmiisi primitivy nové umělecké formy. Snaží se diváka šokovat tím, že jeho asociace zarážejí, zklamou, zpřeházejí, třeba tím, že žena má na ruce místo prstů oči. Jak v případě, kdy jde o symboly (žena se dívá prsty), tak také tehdy, když extremita prostě nevyústí, jak se očekává, dostaví se nějaký šok a ruka i oči se zcizují. Právě tím, že ruka už není rukou, vzniká představa *ruky*, která má s normální funkcí tohoto instrumentu víc společného než ono estetické dekorativum, s nímž jsme se setkali v tisíci obrazech. Často ovšem bývají obrazy jen reakcemi na netotální bezfunkčnost lidí a věcí našeho věku čili prozrazují těžkou funkční poruchu. Tu funkční poruchu prozrazuje také stížnost, že by každý a všecko mělo fungovat, že tedy vše je prostředkem a nikoli účelem.

DRAMATURG

Proč jde o primitivní použití efektu Z?

FILOSOF

Poněvadž i funkce toho umění je společensky determinována, takže zde prostě už ani umění nefunguje. Končí, pokud jde o účín, pro uvedený šok poba-vením.

FILOSOF

Znázorněme si to na příkladu smrti nějakého lumpa, na zničení čehosi asociálního, kterým se zachraňují životy! Nutnost toho zničení se snad musí také

nějak popírat. Když společnost sahá k takovému poslednímu řešení, opomenula snad řešení jiná! Právo na život, prosazované společností tak hrubě, že je musí při prosazování popřít, je samo o sobě bezprávím, na něž se všechna ostatní práva musí vztahovat. V boji o tento naprosto holý život, o tuto pouhou možnost dýchat, abstrahovanou od všeho společenského rozšiřování a obohacování, v zápase o naprostou látkovou výměnu, o vegetování, musíme přece umírajícímu zase přispěchat na pomoc. Jeho krajně redukovanou lidskost – nechce zemřít, nechce se mu být člověkem už neexistujícím – musíme přece respektovat jako něco, co s ním máme společného, neboť jsme přece účastni i jeho nelidskosti, právě teď, tím že ho usmrcujeme nebo že chceme, aby byl mrtvý. Inu, zůstává při tom ještě mnoho společného, i teď ještě. Něco z naší bezmocnosti vůči němu bylo také v něm; jestli je život cenný, je cenný pro společnost a je cenný jí.

FILOSOF

Dejme tomu, že máte hru, v níž v první scéně vede muž A k popravišti muže B, ale v níž se v poslední scéně pak všechno obrací tak, že muž A je teď po všechli jakých znázorněných příhodách veden k popravišti mužem B, čili A a B si při naprosto stejném průběhu (cesta na popraviště) vyměnili pozice (kat a oběť). Zaručeně budete postupovat při komponování první scény tak, aby účín scény poslední byl co největší. Postaráte se, aby pohled na scénu poslední ihned připomněl scénu první, aby byla shoda nápadná a také, aby se nepřehlédlo, čím se obě scény od sebe liší.

DRAMATURG

Taková opatření samozřejmě existují. Především se pak nesmí hrát první scéna jako pasáž k nějaké scéně jiné, musí na ní být zvláštní důraz. Při každém pohybu se v ní musí pamatovat na tentýž (nebo jiný) pohyb ve scéně poslední.

FILOSOF

A herec, který si je vědom toho, že na závěr večera bude muset zaujmout místo svého spoluhráče, hraje myslím také jinak, než když si toho vědom není. Zahraje kata jinak, jestli bude myslet na to, že bude muset také hrát oběť.

DRAMATURG

To je naprosto jasné.

FILOSOF

Nuže, poslední scéna zcizuje scénu první (tak jak zcizuje první poslední, což je vlastním efektem hry). Herec učiní vše, čeho je třeba ke vzniku efektu Z.

A teď stačí, abyste ten způsob hraní uplatňovali také v hrách, které tu poslední scénu nemají.

DRAMATURG

Ty tedy myslíš, že by se všechny scény měly hrát s ohledem na možné jiné scény?

FILOSOF

Ano.

FILOSOF

Divák dokáže tím snadněji abstrahovat (Lear jedná tak, jedám já tak?), čím konkrétněji se mu případ znázorní. Zcela zvláštní otec může být otcem nejobecnějším. Zvláštnost je znakem obecného. Zcela obecně se setkáváme se zvláštním.

FILOSOF

Přání předvést společnosti určité pochody z té strany, odkud společnost dokáže některé nesrovnalosti řešit, nás nesmí svádět k tomu, abychom zanedbali to, co leží mimo její oblast vlivu. Není tomu také tak, že bychom měli dávat luštit jen hádanky, řešitelné a neřešitelné. Neznámé se vyvíjí jedině ze známého.

FILOSOF

Kompletnost zákona se dá poznat z kompletnosti udaných omezení. Nemusíte dokazovat zákonitosti na příliš ochotných, příliš „vhodných“ typech, nýbrž spíš na typech (normální mírou) se vzpírajících. Na těch typech musí tedy být něco, co přibližuje. Domníváte-li se na příklad, že by se sedlák za určitých okolností odhodlal k určitému jednání, tak si vyberte zcela určitého sedláka, který by nebyl vybrán nebo zkonstruován jen podle své ochoty právě tak a ne jinak jednat. Ještě lépe, ukažte, jak si zákon zjednává průchod různých sedláků, různým způsobem. Zákony představují jen nanejvýš obecné pokyny, průměry, shrnutí. Pojem „třídy“ například je pojem, jenž zahrnuje mnoho jedinců, v němž tedy jako jedinci přestali existovat. Pro třídu platí určité zákonitosti. Platí pro jedince potud, pokud jsou s třídou identičtí, tedy ne absolutně; vždyť se k pojmu třídy dospělo tím, že se k určitým zvláštnostem jedinců nepřihlédlo. Neznázorňujete principy, ale lidi.

DRAMATURG

Mezi vědeckým znázorněním nosorožce, například kresbou v přírodovědeckém díle, a znázorněním uměleckým je ten rozdíl, že znázornění umělecké prozrazuje cosi ze vztahů, které kreslí k tomu zvířeti má. Kresba obsahuje

příhody, i když znázorňuje právě jen to zvíře. Zvíře nám připadá líné nebo vzteklé, žravé nebo mazané. Vykreslily se některé vlastnosti, které jsou zbytečné k pouhému studiu kostní struktury.

DRAMATURG

Všimněte si místa, kde Lear umírá! Onoho „Pray you, undo this button: thank you, Sir!“ Do kleteb se mísí přání, život je nesnesitelný, a navíc ještě tísní šat; co žilo, byl král, co umírá, je člověk. Je zcela civilní („thank you, Sir“). Téma se podrobně probere, důležité i nedůležité. Zklamáný umírá, předvádí se zklamání i smrt, které se zcela nekryjí. Nic se nepromítá, laskavosti se však přijímají. Ten člověk zašel příliš daleko, ale básník příliš daleko nezachází. Learovo zničení je naprosté, smrt se demonstruje překvapivě ještě jako hrůza speciální, Lear umírá skutečně.

HEREC

Ale k největším vymoženostem umění patří, že jeho zobrazení nesledují hlediska prospěšnosti, přihlížejíce k morálním požadavkům doby, potvrzující vládnoucí názory.

DRAMATURG

Zadrž! Jestli ta zobrazení nepotvrzují vládnoucí názory, to znamená ignorují názory vládnoucích, mohou přece jen sledovat hlediska prospěšnosti! Snad dokonce tím snadněji.

HEREC

Umění však jde nad to nebo chceš-li, nejde tak daleko. Je schopno způsobit, že se majestátnost, síla a krása prudké řeky, která možná zaplavuje celé vesnice, stanou snesitelnými. Tím, že ukazuje životní sílu vrahů, mazanost podvodníků, krásu oblud, produkuje požitek z pozorování asociálních individuí.

FILOSOF

To je v pořádku, tenhle nepořádek je v pořádku. Dokud se zaplavené vesnice neskryjí, zavraždění nenačnou, podvod neospravedlní a obludy nepředvádějí jenom jako důmyslné nástroje, je všecko v pořádku.

HEREC

Nemohu představovat řezníka i ovci.

DRAMATURG

Nehraješ divadlo sám.

FILOSOF

Nemůžeš představovat řezníka i ovci zároveň, myslím však, že řezníka ovci představit můžeš.

HEREC

Buď apeluji na toho z mých diváků, kdo se krmí skopovým, nebo na toho, kdo je dlužen bance.

FILOSOF

Ten kdo se krmí skopovým, může být dlužen bance.

HEREC

Správně, jenže nemohu apelovat současně na obě vlastnosti. Ne, mluvím k jedinci jenom jako k části celého lidstva, a to je jako celek zainteresováno na životní síle o sobě, zcela lhostejno, jak se projevuje.

DRAMATURG

Každá postava vzniká ze vztahů k jiným postavám. Herec má tedy na partnerově hře stejný zájem jako na hře vlastní.

HEREC

To není nic nového. Dávám svému partnerovi vždy možnost se uplatnit.

HEREČKA

Občas.

DRAMATURG

To sem nepatří.

DRAMATURG

Hlavně mi dbejte na rozdíly mezi *silně a hrubě, uvolněně a mdle, rychle a kvapně, pln fantazie a fantazíruje, promyšleně a vymyšleně, cituplně a rozcitlivě, rozporně a nesrovnale, jasně a jednoznačně, užitečně a prospěšně, pateticky a velkohubě, slavnostně a kněžoursky, útle a slabě, vášnivě a nezkontně, samozřejmě a náhodně.*

FILOSOF

Když se manžel vrací domů a spatří zvíře se dvěma zády, zakusí spoustu různých pocitů a prozradí, které jsou jednotné a které jednotné nejsou. Triumf objevitele („To jsem ale přišel v pravý čas!“); nevoli, že něco objevil, co se mu

nelíbí („Omyl je snad vyloučený?“); hnus ze smyslů („Jako hovada!“); bolné porozumění pro naléhavou potřebu („Její tělo si to žádá!“); pocit pohrdavého odříkání („Jestli je tomu tak, co tím už ztratím!“); žízeň po pomstě („To jí přijde draho!) a tak dále a tak dále.

DRAMATURG

Proč muži, kupujícímu mosaz, měšťáci stále vytýkali nedostatek citu, snahu vyhubit vše citové ve prospěch rozumového?

FILOSOF

To rozumné u něho neprobouzelo v jejich duších žádné city. Ba, jejich cit se proti němu a jeho rozumnosti bouřil. Připadal jim příliš kritický. Při tom neapeloval nikdy na jejich rozum, jen na rozum jejich nepřátel. Navíc byla u něho kritika jen součástí praktických opatření, zaměřených ke změnám. Bědování na tok řek a chuť ovoce sbíral jako část práce, jehož druhou částí bylo zahrazení řek a zušlechtění ovocných stromů. Jeho kritika byla čímsi praktickým a tím bezprostředně i citovým, zatímco to, co znali jako kritiku, mělo rysy etické místo praktických, čili zůstávalo v oblasti citové. A tak byla jejich kritika většinou neplodná a cejchem neplodnosti takto opatřovali vše kritické vůbec, také to, co bylo kritické na něm.

DRAMATURG

Myslel jsem, že se nedorozumění zakládalo na tom, že se jeho námitky proti vcífování v umění měly za námitky proti citům v umění.

FILOSOF

Ne, nedorozumění mělo hlubší kořeny. Měšťáci jeho doby neustále volali na bouřící se masy, že ve svém zmatení citů nechápou rozumnost existujícího společenského řádu, a na vůdce mas, že počítají jen s chladným rozumem místo s citovým životem lidu, který se po tisíciletí vyvíjel s jeho náboženskými, mravními, rodinnými city.

ZCIZUJÍCÍ EFEKTY V ČÍNSKÉM HERECKÉM UMĚNÍ

V následujících řádcích chci stručně upozornit na použití zcizujícího efektu ve starém čínském hereckém umění. Tohoto efektu použilo se naposledy v Německu při pokusech o epické divadlo, a to na hrách nearistotelovské dramatiky (nespočítající na vcífování). Jde tu o pokusy hrát tak, aby se divákovi

zabránilo toliko se vcífovát do postav hry. Přijetí nebo odmítnutí jejich výroků nebo činů by se mělo odehrávat v divákově vědomí, nikoli jako dosud v jeho podvědomí.

S pokusem zcizit publiku představované děje můžeme se na primitivním stupni setkat již u divadelních a výtvarných produkcí na starých lidových jarmarcích. Při mluvě cirkusových klaunů a při malování jarmarečních obrázků se používá aktu zcizování. Reprodukce obrazu „Útěk Karla Smělého po bitvě u Murtenu“, která se ukazuje na mnoha německých jarmarcích, je namalována jistě nedostatečně, avšak akt zcizení, jehož je zde dosaženo (a jehož originál nedosahuje), rozhodně nevděčí za svůj vznik reproducentově neschopnosti. Zcela vědomě jsou prchající vojevůdce, jeho kůň, jeho družina a krajina namalováni tak, že vzniká dojem *mimořádné* události, překvapující katastrofy. Malíř i při své neschopnosti výborně uplatňuje moment překvapení. Údiv vede jeho štětec.

I staré čínské herecké umění zná zcizující efekt a používá ho velmi rafinovaně. Víme, že čínské divadlo pracuje se spoustou symbolů. Tak generál má třeba na rameni praporečky a má jich tolik, kolika plukům velí. Chudoba je naznačena tak, že na hedvábí rouch jsou nepravidelně přišity ústřížky v jiných barvách, ale rovněž hedvábné, které znamenají záplaty. Charaktery se označují určitými maskami, tedy prostě pomalováním. Jistá gesta oběma rukama představují násilné otvírání dveří atd. Jevišťe samo zůstává beze změny, během hry se však na ně přináší nábytek. To vše je odedávna známo a sotva se toho dá použít jinde.

Není nikterak snadné porušit zvyklost, podle níž se umělecká produkce chápe jako celek. Takové porušení je však nutné, chceme-li z mnoha efektů studovat právě jediný. Zcizujícího efektu se na čínském divadle dosahuje takto:

Čínský umělec především nehraje tak, jako by kromě tří stěn, které ho obklopují, existovala ještě i čtvrtá. Dává najevo, že ví, že se lidé na něho dívají. To ihned odstraňuje jistou iluzivnost evropských jevišť. Publikum už se nemůže oddávat iluzi, že je neviděným divákem události, která se skutečně právě odehrává. Tím se stává zbytečnou celá bohatě rozvinutá technika evropského jeviště, která slouží k utajení toho, že scény jsou postaveny tak, aby je publikum mohlo pohodlně sledovat. I herci, stejně jako akrobati, volí si zcela zjevně takové pozice, které je nejlépe vystavují zraku publika. Další opatření: umělec přihlíží sám sobě. Když třeba představuje oblak a předvádí, jak se nenadále vynoří, jak měkce a prudce narůstá, jak rychle a přece poznenáhlu se mění, pohlédne občas na diváka, jako by chtěl říci: Není tomu přesně tak? Ale pohlédne i na své vlastní paže a nohy, vede je, zkouší je, nakonec je snad i pochválí. Zřetelný pohled na podlahu, odměření prostoru, který má pro svou produkci k dispozici, nezdá se mu ničím, co by mohlo porušit iluzi. Umělec

odděluje tak mimiku (zpodobení pohledu) od gestiky (zpodobení oblaku), ale gestika tím nic neztrácí, neboť držení těla zpětně působí na tvář, zcela jí propůjčuje svůj výraz. Teď má výraz dokonalé zdrženlivosti, teď výraz úplného triumfu! Umělec použil svého obličej jako prázdného listu, jež může popsat gestus těla.

Umělec se snaží na diváka působit cize, ba překvapivě. Dosahuje toho tím, že sama sebe a své produkce pozoruje s odstupem. Tak se věci, které předvádí, znevšedňují. Každodenní věci pomocí tohoto umění přestávají být něčím samozřejmým. Ukazuje se, jak mladá žena, rybářova dcera, vesluje v člunu. Stojí a řídí neexistující člun malým veslem, které jí sahá sotva po kolena. Teď se proud zrychluje, teď je obtížnější udržet rovnováhu, teď je v zátoce a vesluje poněkud liknavěji. Nuže, tak se žádný člun neřídí. Ale zdá se, že tato plavba je historická, je opěvována v mnoha písních, je to neobvyklá plavba, každý o ní ví. Každý z pohybů této slavné dívky je asi zachycen na obrazech, každý zákrut řeky byl dobrodružstvím, všichni to znají, i onen říční zákrut je známý. Tento divákův pocit je vyvolán umělcovým postojem: tento postoj dopomohl této plavbě k proslavenosti. Scéna nám připomněla cestu do Budějovic v Piscatorově provedení Dobrého vojáka Švejka. Třídenní Švejkovo putování za slunka i za měsíce na frontu, kam se kupodivu nedostane, bylo nazíráno naprosto historicky, jako událost neméně pamětihodná než třeba Napoleonovo tažení do Ruska v roce 1812.

Když umělec pozoruje sám sebe, což je umělý a umělecký akt sebeodcizení, nedovolí divákovi vcítit se natolik, že se zcela zřekne sebe sama, a vytváří velkolepý odstup od událostí. Od divákova vcítění se tu však přesto neupouští. Divák se vcítuje do herce jako do pozorovatele: tak se kultivuje jeho pozorovací, divácký postoj.

Západnímu herci se zdá, že čínští umělci hrají velmi chladně. Ne že by se čínské divadlo zříkalo znázorňování citů! Umělec znázorňuje veliké vášně, ale jeho přednes při tom zůstává klidný. V okamžicích hlubokého vzrušení představované osoby dá si umělec mezi rty pramen vlasů a překousne jej. Ale je to ritus, jakákoli erupivnost tomu chybí. Jde jasně o opakování události jiným člověkem, o líčení, ovšem skrz naskrz umělecké. Umělec ukazuje: tento člověk je zbaven smyslu, a naznačí vnější znaky takového stavu. Tak se vyšinutí vhodně vyjádří – možná že je to i nevhodné, nikoli však pro jeviště. V každém případě si umělec z mnoha možných znaků vybral znaky obzvláštní, zjevně po zralé úvaze. Vztek liší se samozřejmě od nevole, nenávisť od odporu, láska od sympatie, ale rozličná hnutí citu se znázorňují úsporně. Dojem chladu tkví v tom, že se herec zmíněným způsobem distancuje od postavy, kterou představuje.

Chrání se udělat z jejich pocitů pocity diváků. Nikdo není znásilňován jednotlivcem, kterého herec představuje: není to divák sám, je to jeho soused.

Západní herec dělá vše, aby svého diváka přivedl co možná nejbližší k znázorňovaným dějům a k znázorňované postavě. Proto ho nutí, aby se do něho, do herce, vcítoval, a používá veškeré své síly, aby se sám co možná beze zbytku přeměnil v jiný typ, v typ představované osoby. Zdařila-li se přeměna beze zbytku, jeho umění se tak zhruba vydalo ze svého kapitálu. Je-li už jednou představovaným bankovním pokladníkem, lékařem nebo vojevůdcem, stačí mu na jevišti právě tak málo umění jako bankovnímu pokladníkovi, lékaři nebo vojevůdci „v životě“.

Tento akt úplné přeměny je ostatně velice pracný. Stanislavskij uvádí řadu uměleckých prostředků, celý systém, s jehož pomocí se lze vždy znovu, při každém představení vnutit do toho, čemu říká creative mood, to jest tvůrčí rozpoložení. Herci se totiž obvykle nadlouho nepovede, aby se opravdu cítil jako ten druhý, vyčerpaně začíná brzy kopírovat už jen jisté vnější znaky postoje a spádu hlasu toho druhého, načež se účinek u publika hrozivě oslabuje. To tkví bezpochyby v tom, že vytvoření postavy bylo „intuitivním“, tedy temným aktem, který se odehrával v podvědomí, a podvědomí se dá velmi špatně regulovat: má tak říkajíc špatnou paměť.

Čínský umělec nezná tyto obtíže, zříká se úplné přeměny. Předem se omezuje na to, že bude představovanou postavu toliko citovat. Ale s jakým uměním to dělá! Používá jen minima iluze. Co ukazuje, stojí za podíváním i člověku, který tomu nerozumí. Který západní herec starého ražení (s výjimkou toho či onoho komika) by byl s to ukázat – ve smokingu, ve světnici bez zvláštního osvětlení, obklopen odborníky – základní prvky svého hereckého umění tak jako čínský herec Mei Lan-fang? Třeba jak král Lear rozděljuje dědictví nebo jak Othello nalézá kapesník? Vypadal by jako jarmareční kouzelník, který ukazuje své triky – a nikdo už pak nikdy nechce zhlédnout tento kouzelnický kousek. Herec by jen ukázal, jak se předstírá. Hypnóza by odpadla, a zbylo by jen pár liber špatně zamíchané mimiky, narychlo smíchané zboží pro prodej v temnu, spěchajícím zákazníkům. Samozřejmě by žádný západní umělec takovou podívanou neuspořádal. Kde by zůstala posvátnost umění? Kde mystika proměny? Vyzdvihuje, že všechno, co dělá, dělá bezděčně. Pozbylo by to jinak své ceny. Srovnání s asijským hereckým uměním ukazuje celé to kněžourství, v jehož zajetí je dosud naše umění. Pro naše herce je ovšem stále obtížnější provádět mystérium úplné proměny, paměť jejich podvědomí je slabší a slabší, a jen výjimečně se ještě géniovi podaří načerpat pravdu ze znečištěné intuice příslušníka třídní společnosti.

Pro herce je obtížné a úmorné vyvolávat v sobě každý večer určité emoce nebo nálady, naproti tomu je jednodušší předvést vnější příznaky, které tyto emoce provázejí nebo ohlašují. Přenášení těchto emocí na diváka, emocionální nákaza, pak ovšem jen tak beze všeho neplatí. Nastupuje zcizující efekt, a to nikoli v podobě vyloučení všech emocí, nýbrž v podobě emocí, které se nepotřebují krýt s emocemi představované osoby. Při pohledu na zármutek může divák pociťovat radost, při pohledu na zuřivost může pociťovat zhnusení. Mluvíme-li zde o předvádění vnějších příznaků emocí, nemyslíme takový přednes a takový výběr příznaků, aby přece jen došlo k emocionální nákaze, protože herec přece jen ještě v sobě vyvolal emoce, které měl znázornit, totiž předvedením jejich vnějších příznaků: tím, že zesílí hlas, zadrží dech a napne krční svalstvo, takže se mu krev nahrne do hlavy, může v sobě herec snadno vyvolat vztek. V tomto případě se efekt přirozeně nedostaví. Naproti tomu vznikne, když herec na určitém místě bez přechodu ukáže nesmírně bledou tvář; dosáhne toho mechanickou cestou: schová tvář do dlaní, v nichž má bílé líčidlo. Vystavuje-li herec v téže chvíli na odiv zdánlivě klidné chování, pak jeho úlek právě na tomto místě (na základě této zprávy nebo tohoto odhalení) vyvolá zcizující efekt, „efekt Z“. Hrát takto je zdravější, a jak se nám zdá, i více hodno myslící bytosti, žádá si to hluboké znalosti lidí a životní moudrosti a bystřejšího pochopení toho, co je společensky důležité. I zde samozřejmě probíhá tvůrčí proces: je vyššího druhu, protože je vyzdvižen do sféry vědomí.

Podmínkou „efektu Z“ ovšem nikterak není nepřirozené hraní. Za nic na světě tu nesmíme pomyslet na běžnou stylizaci. Naopak, vyvolání „efektu Z“ je přímo závislé na lehkosti a přirozenosti přednesu. Jenomže herec při přezkoušení pravdivosti svého přednesu (nutné to operaci, která dělá Stanislavskému v jeho systému velké těžkosti), není odkázán jen na své „přirozené cítění“: srovnáním se skutečností (mluví tak opravdu vzteklý člověk? sedá si tak postižený?) může být kdykoli opravován jinými osobami, tedy z vnějšku. Hraje tak, že téměř po každé větě by mohl následovat úsudek publika, že téměř každé gesto podléhá schválení publika.

Čínský umělec není v transu. Lze ho v každém okamžiku přerušit. „Nevypadne“ z role. Po přerušení bude pokračovat ve své produkci na tom místě, kde byl přerušen. Není to „mystická tvůrčí chvíle“, v níž ho rušíme: když předstoupí před nás na jevišti, je se svým výtvozem už hotov. Nemá nic proti tomu, když se kolem něho během hry dělají přestavby. Příčinnivé ruce mu naprosto veřejně podávají, co ke své produkci potřebuje. Při Mei Lan-fangově scéně umírání divák sedící vedle mne vykřikl úžasem nad jedním umělcovým gestem. Několik diváků před námi se pohoršeně otočilo a zasyklo. Chovali se, jako by byli přítomni skutečnému umírání skutečně chudé dívky. Jejich chování bylo

možná správné při evropském divadelním představení, ale nevýslovně směšné při čínském. „Efekt Z“ se u nich minul účinkem.

Není tak docela snadné vidět v „efektu Z“ čínského hereckého umění přenosný technický prvek (umělecký pojem odlučitelný od čínského divadla). Čínské divadlo se nám zdá neobyčejně precízní, jeho zobrazení lidských vášní schematické, jeho koncepce společnosti strnulá a chybná, nic z tohoto velikého umění nezdá se nám na prvý pohled použitelné pro realistické a revoluční divadlo. Motivy a cíle „efektu Z“ jsou nám naopak cizí a podezřelé.

Vidíme-li hrát Číňany, je už především obtížné zbavit se pocitu cizoty, který v nás Evropanech vzbuzují. Musíme si tedy umět představit, že dosahují „efektu Z“ i u svých čínských diváků. Ale nesmí nás ani rušit, což je daleko obtížnější, že čínský herec, i když vyvolává dojem tajuplnosti, se zřejmě nesnaží nám nějaké tajemství odhalit. Tajemství přírody (zvláště lidské) považuje za svá tajemství, nedovolí nikomu nahlédnout, jak vytváří přírodní jev; příroda jemu, který už ten jev předvádí, také ještě nahlédnout nedovoluje. Stojíme před uměleckým výrazem primitivní techniky, před prastupněm vědy. Čínský umělec čerpá svůj „efekt Z“ ze světa magie. „Jak se to dělá“ je ještě záhadou, znalost je ještě znalost triků, je v rukou nemnohých, kteří ji pečlivě střeží a mají ze svých tajemství zisk; přesto se tady už zasahuje do přírodního dění, schopnost udělat něco takového plodí otázku, a v budoucnosti vyhledá badatel – ve snaze, aby přírodní dění udělal srozumitelným, ovladatelným a pozemským – vždy znovu nejprve stanovisko, z něhož se jeví jako tajuplné, nesrozumitelné a neovladatelné. Zaujme postoj člověka, který žasne, použije „efektu Z“. Není matematikem, jemuž se formule „dvakrát dvě jsou čtyři“ zdá samozřejmou, ani někým, kdo ji nechápe. Muž, jenž po prvé s údivem pozoroval lampu houpačící se na laně a považoval za nikoli samozřejmé, nýbrž za velice nápadné, že se kývá a že se kývá právě tak a nejinak, velmi se tímto zjištěním přiblížil pochopení jevu a tím jeho zvládnutí. Nesmíme také prostě zvolat, že postoj, který zde navrhuje, přísluší vědě, ale nikoli umění. Proč by se umění nemělo pokusit, samozřejmě svými prostředky, sloužit velkému společenskému úkolu zvládnutí života?

Techniku, jako je „efekt Z“ čínského hereckého umění, mohou opravdu s užitek studovat jen ti, kteří takovou techniku potřebují pro zcela určité společenské cíle.

Experimenty nového německého divadla rozvinuly „efekt Z“ naprosto samostatně, nebyly dosud asijským hereckým uměním nijak ovlivněny.

„Efekt Z“ byl v německém epickém divadle vyvolán nejenom hercem, nýbrž i hudbou (chóry, songy) a dekoracemi (názorné tabule, film atd.). Jeho smys-

lem byla hlavně *historizace* událostí, které se měly zpodobit. *Historizací* nutno rozumět toto:

Buržoazní divadlo vypichuje na svých hrách nadčasovost. Zobrazení člověka řídí se v něm tak zvanými věčně lidskými principy. Uspořádáním fabule vytvářejí se takové „všeobecné“ situace, aby se pak mohl projevit člověk vůbec, člověk všech dob a jakékoli barvy pleti. Všechny události jsou pouze velkým heslem, a na toto heslo následuje „věčná“ odpověď, nevyhnutelná, obvyklá, přirozená, prostě lidská odpověď. Příklad: Člověk černé pleti miluje stejně jako běloch, a teprve když na něm fabule vynutí týž výraz, jaký podává běloch (tato formulka prý se může teoreticky obrátit), pak je vytvořena sféra umění. Na zvláštnosti, rozdílnosti může brát heslo ohled: odpověď je společná; v odpovědi není nic rozdílného. Toto pojetí připouští sice existenci historie, ale přesto je to pojetí nehistorické. Změní se několik okolností, změní se prostředí, ale člověk se nezmění. Historie platí pro prostředí, neplatí pro člověka. Prostředí je tak podivně nedůležité, chápe se čistě jako podnět, je to variabilní veličina a zároveň cosi podivně nelidského; existuje vlastně bez člověka, vystupuje vůči němu jako uzavřená jednotka, vůči němu, jenž se nikdy nemění, proti pevné veličině. Pojetí člověka jako variabilní veličiny prostředí, pojetí prostředí jako variabilní veličiny člověka, to jest rozplývání prostředí ve vztazích mezi lidmi, prýští z nového myšlení, z historického myšlení. Abychom historicko-filosofickou exkurzi zkrátili, příklad. Na jevišti se má znázornit toto: Dívka opouští svou rodinu, aby vstoupila do zaměstnání ve velkoměstě (Piscatorova *Americká tragédie*). Pro měšťácké divadlo je to záležitost nepatrného dosahu, zřejmě začátek příběhu, to, o čem musíme zvědět, abychom porozuměli tomu, co bude následovat, nebo abychom to očekávali s napětím. Fantazie herců se přitom sotva nějak mimořádně rozběhne. V jistém ohledu je tato událost všeobecná: dívky vstupují do zaměstnání (v našem případě můžeme být napjati, co zvláštního se jí nyní přihodí). Zvláštní je tato událost jen potud, že dívka odchází z domova (kdyby tam zůstala, nedošlo by k dalším událostem). To, že jí rodina pustí, není předmětem zkoumání, je to věrohodné (motivy bývají věrohodné). Historizující divadlo vidí všechno jinak. Vrhne se se vším všudy na podivné, zvláštní rysy této tak všední události, na rysy, které si žádají zkoumání. Jakže, rodina propustí z ochrany svého člena, aby si nyní vydělával na živobytí samostatně, bez pomoci? Dokáže to ten člen? Pomůže mu vydělat si na živobytí to, co se tu naučil jako člen rodiny? Nemohou si už rodiny ponechávat své děti? Staly se jim břemenem nebo jim břemenem zůstaly? Je tomu tak u všech rodin? Bylo tomu tak vždycky? Je to běh světa, jež nikdo neovlivní? Když plod uzraje, spadne ze stromu. Platí zde tato věta? Osamostatní se dřív nebo později všechny děti? Děly to za všech dob? Jestli ano, jestli je to biologický jev, dochází k němu vždycky tímž způsobem, z týchž pohnutek, má

vždycky tytéž následky? To jsou otázky (nebo je to aspoň část otázek), na něž mají herci odpovědět, chtějí-li znázornit událost jako jev historický, jedinečný, chtějí-li tu ukázat mrav, jenž objasňuje strukturu společnosti určité (pomjivě) doby. Ale jak se má taková událost znázornit, aby vynikl její historický charakter? Jak upozornit na zmatek naší nešťastné doby? Když matka s napomínáním a s morálními příkazy balí dceři kufřík, který je velmi malý – jak to ukázat: tolik požadavků, a tak málo prádla? Mravní požadavky na celý život, a chleba jen na pět hodin? Jak má herečka vyslovit matčinu větu, s níž dává dceři tak maličký kufřík, „Tak, myslím, že to postačí,“ aby se chápala jako historický výrok? Toho lze dosáhnout jen použitím „efektu Z“. Herečka nesmí z věty udělat svou vlastní záležitost, musí ji vydat kritice, musí umožnit pochopení jejích motivů i protest. Efektu lze dosáhnout jen dlouhým studiem. V Židovském divadle v New Yorku, ve velmi pokrokovém divadle, viděl jsem hru S. Ornitze, ukazující vzestup chlapce z východní proletářské čtvrti ke kariéře velkého korupčního advokáta. Divadlo neumělo hru zahrát. A přece tam byly scény jako tato: Mladý advokát sedí na ulici před svým domem a poskytuje za velmi nízký honorář právní informace. Přichází mladá žena se stížností, že při dopravní nehodě utrpěla zranění na noze. Ale případ se zanedbal, její žádost o náhradu škody není dosud podána. Zoufale křičí, ukazujíc na svou nohu: už se hojí! Divadlo, pracující bez „efektu Z“, nebylo s to ukázat na této mimořádné scéně hrůzy krvavé doby. Nemnozí lidé v hledišti si té scény povšimli, sotva kdo z čtenářů by se na tento výkřik rozpomněl. Herečka jej pronesla jako samozřejmost. Ale právě o tom, že taková stížnost připadá tomuto chudému člověku samozřejmou, by měla vydat publiku svědectví jako úděsný posel, navracející se z nejspodnějších pekel. K tomu by bývalo bylo ovšem třeba, aby jí zvláštní technika dovolila podtrhnout historickou stránku určitého společenského stavu. To umožňuje toliko „efekt Z“. Bez něho může herečka jen vidět, že ji nikdo nenutí, aby se úplně přeměnila v jevištní postavu. Při vytyčování nových uměleckých principů a vypracovávání nových inscenačních metod musíme vycházet z mohutných úkolů doby na rozhraní epoch; možnost i nutnost nového uspořádání společnosti už se vynořuje. Všechny vztahy mezi lidmi se zkoumají, na vše se musí nazírat ze společenského hlediska. Pro svou společenskou kritiku a pro své historické svědectví o provedených přestavbách bude mít nové divadlo kromě jiných efektů zapotřebí „efektu Z“.

CVIČNÉ HRY PRO HERCE
ZE TŘETÍ NOCI



PARALELNÍ SCÉNY

Následující převedení scén vraždy z „Macbetha“ a sporu královen z „Marie Stuartovny“ do prozaického prostředí mají sloužit zcizení klasických scén. Tyto scény se na našich divadlech už dávno nehrají se zaměřením na události, nýbrž jen se zaměřením na prudká vzplanutí temperamentů, jež události umožňují. Převody obnovují zájem o události a vyvolávají u herce navíc svěží zájem o stylizaci a veršovou mluvu originálů jako v něčem zvláštním, něčem, čeho se dostává navíc.

VRAŽDA VE VRÁTNICI

(K Shakespearově „Macbethovi“, druhé jednání, druhá scéna)

Vrátnice. Vrátný, jeho žena a spící žebřák. Šofér donesl balík.

ŠOFÉR

Jen na to dávejte pozor, snadno se to rozbije.

ŽENA *balík převezme*

Co v tom je?

ŠOFÉR

Prý čínský bůžek štěstí.

ŽENA

To ona mu dává?

ŠOFÉR

Ano, k narozeninám. Děvčata si k vám pro to přijdou, paní Fersenová. Zvlášť je upozorněte, aby si dávaly pozor, má to větší cenu než celá ta vrátnice tady. *Odchází.*

ŽENA

Ráda bych věděla, nač potřebujou bůžka štěstí, když mají prachů jako želez.
To my bychom spíš nějakého potřebovali.

VRÁTNÝ

Nestěžuj si pořád a buď ráda, že máme aspoň tady to místo, je to štěstí ažaž.
Odneseš balík do komory.

ŽENA *jde s balíkem ke dveřím a přes rameno ještě dodá*

Je to ostuda. Můžou si koupit bůžky, co mají větší cenu než celý barák. Ale nám bez štěstí nezbude ani střecha nad hlavou. A přitom se dřeme, jak je den dlouhý. To člověka štvě. *Jak se pokouší otevřít dveře, zakopne a balík jí vypadne z ruky.*

VRÁTNÝ

Dej pozor!

ŽENA

Je po tom!

VRÁTNÝ

K čertu! Nemůžeš dát pozor!

ŽENA

To je hrůza. Vyhodí nás, až to uvidí. Hlava se ulomila. Já se snad zabiju.

VRÁTNÝ

Po tomhle nám vysvědčení nedají. Můžeme táhnout rovnou s tím tady. *Ukáže na žebračka, který se probral.* Tohle ti nikdo neodpustí.

ŽENA

Já se zabiju.

VRÁTNÝ

Tím to nespravíš.

ŽENA

Co jen řekneme?

ŽEBRÁK *ospale*

Něco se stalo?

VRÁTNÝ

Drž hubu! Ženě: Co bychom říkali? Předali nám to a teď je po tom. Další řeči jsou zbytečné. Koukej radši sbalit.

ŽENA

Snad by se přece jen dalo něco říct. Prostě něco. Třeba že to už rozbité bylo.

VRÁTNÝ

Šofér je u nich deset let. Spíš uvěří jemu, než nám.

ŽENA

Ale my jsme dva. Dva proti jednomu.

VRÁTNÝ

To je přece nesmysl. Mou výpověď jako výpověď manžela vůbec neuznají. Vždyť milostivou znám. Dá těch našich pár švestek rovnou vydražit, jen aby se nám pomstila.

ŽENA

Musíme si něco vymyslet. *Venku zvoní.*

VRÁTNÝ

Jdou.

ŽENA

Schovám to. *Běží s balíkem do komory, vrací se. O žebračkovi, který zase usnul:* Byl vzhůru?

VRÁTNÝ

Byl, docela krátce.

ŽENA

Viděl to?

VRÁTNÝ

Nevím. Proč? *Nové zazvonění.*

ŽENA

Odveď ho do komory.

VRÁTNÝ

Musím otevřít, aby to nebylo nápadné.

ŽENA

Zdrž je venku. *O žebrákovi: Udělal to on. Uvnitř. Až přijdou, tak o ničem nevíme. Zatřese žebrákem: Hej ty! Vrátný chce vyjít. Vem s sebou noviny, jako že jsi četl. Vrátný vyjde s novinami. Žena zatlačuje žebráka do komory. Vrací se a odchází jinými, protějšími dveřmi.*

VRÁTNÝ *zpět s dvěma děvčaty ze statku*

Je dneska zima a vy jste si ani nic na sebe nenatáhly.

HOSPODYNĚ

Chceme jen rychle odnést ten balík.

VRÁTNÝ

Uložili jsme ho do komory.

HOSPODYNĚ

Milostivá se už nemůže dočkat. Kde je?

VRÁTNÝ

Odnesu ho tam radši sám. •

HOSPODYNĚ

Co byste se obtěžoval, pane Fersene.

VRÁTNÝ

Udělám to rád.

HOSPODYNĚ

To vím, pane Fersene. Ale není třeba. Je tady v komoře?

VRÁTNÝ

Je, takový větší balík. *Hospodyně vejde. Prý to je bůžek štěstí.*

DĚVČE

Ano, milostivá se vzteká, že ho šofér nedonesl už před hodinou. Prý jí kdekdo dělá naschvály, na nikoho není spolehnutí. Každý prý myslí jen na své pohodlí, a když něco neklape, tak to strká jeden na druhého. Ale co, každý se přece pro takové panstvo nezblázní. Nemám pravdu?

VRÁTNÝ

Máte, máte, nejsou všichni stejní.

DĚVČE

Teta vždycky říkávala: Kdo chce s čertem snídat, musí mít dlouhou lžící.

HOSPODYNĚ *z komory*

To je hrůza!

VRÁTNÝ A DĚVČE

Copak?

HOSPODYNĚ

To musel někdo udělat schválně! Prostě urazit hlavu!

VRÁTNÝ

Urazit?

DĚVČE

Bůžkovi štěstí?

HOSPODYNĚ

Jen se podívejte! Hned jak jsem to vzala do ruky, poznala jsem, že to je vejpůl. A tak jsem se rozmyslela, jestli to vůbec mám otevřít. Načež jen trochu odhrnu papír a hlava vypadne!
Vrátný vejde s děvčetem do komory.

HOSPODYNĚ

Dárek k narozeninám. A přitom je tak pověřivá.

ŽENA *vstoupí*

Co je? Co jste tak rozčilená?

HOSPODYNĚ

Paní Fersenová, nejradiši bych vám to ani neřekla, vždyť vím, jaká jste pořádná. Ale bůžek se rozbil.

ŽENA

Cože? Rozbil? U nás v baráku?

VRÁTNÝ *s děvčetem zpět*

Vůbec to nedokážu pochopit. Tím jsme vyřízeni. Svěří nám takovou věc a pak se tohle stane! Vždyť milostivé už ani nemůžu přijít na oči!

HOSPODYNĚ

Kdo to asi udělal?

DĚVČE

Podle všeho ten žebrák, ten hauzírník. Dělal, že spí a že se najednou probudil, ale měl špagát ještě na klíně. Asi se chtěl do balíku podívat, jestli v něm není něco, co by se dalo ukrást.

VRÁTNÝ

K čertu, neměl jsem ho vyhazovat!

HOSPODYNĚ

Proč jste ho nezadržel?

VRÁTNÝ

Sám nevím, ale kdopak stačí vždycky hned na všechno myslet? Nikdo! Byl jsem prostě vzteky celý bez sebe. Bůžek štěstí tam leží, hlava na metr od něho, a na lavici ten chlap a dělá, jako by o ničem nevěděl. Pořád jsem myslel jen na milostivou.

HOSPODYNĚ

Však ho policie zakrátko chytne.

ŽENA

Je mi z toho nanic.

SPOR PRODAVAČEK RYB

(K Schillerově „Marii Stuartovně“, 3. jednání)

1

Ulice. Paní Zwillichová provázena sousedem.

ZWILLICHOVÁ

Ne, já to nedokážu, pane kuchaři. Takhle se pokořit nedokážu. Moc mi toho nezůstalo, ale hrdost jsem si zachovala. Prstama by na rybím trhu na mě ukazovali a říkali: To je ta, co Scheitové, té potvoře falešné, lízala paty.

KUCHAŘ

Nesmíte se tak rozčilovat, paní Zwillichová. A za tou Scheitovou zajít musíte. Kdyby ten její synovec u soudu proti vám svědčil, napaří vám čtyři měsíce.

ZWILLICHOVÁ

Ale vždyť já špatně nevážila, všechno je lež!

KUCHAŘ

Samozřejmě, paní Zwillichová, to my víme, ale ví to policie? Scheitová je mazanější než vy. Na tu jste krátká.

ZWILLICHOVÁ

Jsou to od ní jen sprosté triky.

KUCHAŘ

Nikdo neříká, že to bylo od Scheitové slušné, když vám poslala na krk toho svého povedeného synovce, aby vám odkoupil tresku a zašel pak s ní za strážníkem kvůli úřednímu převážení! Na policii samozřejmě vědí, že se tím Scheitová chtěla jenom zbavit konkurence. Ale do těch dvou liber tresce bohužel přece jen to nešťastné deko chybělo.

ZWILLICHOVÁ

Poněvadž jsem se při vážení se synovcem bavila a váhy si pořádně nevšímala. To mám z toho, že se snažím být k zákazníkům přívětivá!

KUCHAŘ

Tu vaši přívětivost chválí kdekdo. V tom jsou všichni zajedno.

ZWILLICHOVÁ

Zákazníci chodili samozřejmě za mnou a ne za ní. Poněvadž jsem pozorná a dokážu všemu propůjčit osobní notu. A to ji štvalo. Živnostenská policie mi ovšem nebere jen stánek a zakazuje prodávat, ale ten její synovec mi z jejího příkazu pověsil ještě na krk soud, a to je trochu moc.

KUCHAŘ

A taky náramně opatrná budete muset být, náramně opatrná, to vám povídám. Každé slovo si rozvažte.

ZWILLICHOVÁ

„Rozvážit si každé slovo!“ Vůči ní! To jsme se dostali daleko, když si před takovou potvorou musím rozvážit každé slovo. Ji by měli strčit do kriminálu, pro nactiutrání!

KUCHAŘ

Pečlivě si to rozvažte! Už to, že souhlasila, abych vás k ní přivedl, znamená hodně, paní Zwillichová. Tak abyste zase všechno nezkazila tím svým temperamentem a oprávněným rozhořčením.

ZWILLICHOVÁ

Pane kuchaři, já to nedokážu. Cítím, že to nedokážu. Čekala jsem celý den na její zprávu, jestli jako bude tak milostivá a vyslechne mě. Řekla jsem si: Snaž se, může tě přivést do basy. Malovala jsem si, jak jí domluví a jak jí dojmou. Ale teď vím, že to nedokážu. Víím jedině, že ji nenávidím a že bych jí s radostí vyškrábala oči.

KUCHAŘ

Musíte se krotit, paní Zwillichová, prosím vás. Musíte se k tomu přinutit. Má vás v rukou. Apelujte na její velkomyslnost. Jen se proboha zbavte vší hrdosti, na tu teď není vhodná chvíle.

ZWILLICHOVÁ

Vím, že to se mnou myslíte dobře. A taky za ní půjdu. Ale věřte mi, nic dobrého z toho nekouká. Jsme na sebe jako pes a kočka. Šlápla mi na prsty a já bych jí nejradši oči... *Odcházejí.*

Večer na rybím trhu. Sedí tam už jen jedna prodavačka, paní Scheitová. Vedle ní její synovec.

SCHEITOVÁ

Ne, nebudu se s ní bavit, nač taky? Teď, když jsem se jí konečně zbavila. Jaký to byl včera a dnes na trhu božský klid! Jaký klid od chvíle, co už nejsou slyšet ty její žvásty, jako třeba: „Moc pěkný úhoř, milostivá, a co pan manžel? Zdráv? Ne, jak vy dnes zase báječně vypadáte!“ Vždycky mi vzkypěla žluč.

ZÁKAZNICE

Teď jsem se zapovídala, že už ani nevím, co jsem chtěla k večeři. Ta štika je trochu malá, ne?

SCHEITOVÁ

Tak si chyťte větší, madam. Já za to nemůžu, že nevyrostla. Jestli se vám nezdá, tak si ji prostě neberte, snad se kvůli tomu nezblázním.

ZÁKAZNICE

Pročpak jste hned uražená? Vždyť jsem jenom řekla, že mi připadá trochu malá.

SCHEITOVÁ

A fousy taky nemá. Krátce a dobře se vám nezdá a basta. Hugo, sbal košíky, končíme.

ZÁKAZNICE

Však si ji vezmu, jen se hned tak nečertěte.

SCHEITOVÁ

Marku třicet. *Dá jí štiku. Synovci:* Přijdou si po fajruntě a ještě vybírají. To mám ráda. Tak, a jde se.

SYNOVEC

Vždyť jsi ještě chtěla mluvit s paní Zwillichovou, teto.

SCHEITOVÁ

Řekla jsem: po fajruntě, a přišla snad? *Paní Zwillichová přichází s kuchařem. Zastavují se poněkud opodál.*

SYNOVEC

Tady jde.

SCHEITOVÁ, *jako by Zwillichovou ani nezpozorovala*

Seber košíky. Dneska byl obchod docela slušný, prodali jsme dvakrát tolik co minulý čtvrtek. Přímo mi to rvali z ruky. „Můj muž vždycky říká: Ten kapr je jistě od paní Scheitové, to se pozná na jazyku.“ Lidi jsou opravdu blázni. Jako by nebyl kapr jako kapr.

ZWILLICHOVÁ *ke kuchaři, zhrozila se*

Takhle nemluví člověk, kterému ještě zbyla aspoň špetka soucitu!

SCHEITOVÁ

Přejou si vašnosti snad koupit tresku?

SYNOVEC

Vždyť to je paní Zwillichová, teto.

SCHEITOVÁ

Cože? Kdopak mi přivádí na krk tuhle osobu?

SYNOVEC

Když už tu jednou je, teto. V Písmu se přece taky říká: Miluj bližního svého!

KUCHAŘ

Snažte se být trochu přívětivá, paní Scheitová. Máte před sebou nešťastnici. Vůbec si netroufá na vás promluvit.

ZWILLICHOVÁ

Nedokážu to, pane kuchaři.

SCHEITOVÁ

Co to říká? Slyšel jste, pane kuchaři? Nešťastnice, která chce, aby se jí prokázala laskavost, která si může oči vyplakat, jestli jsem dobře rozuměla. Abych ne nasmála! Nafoukaná je! Drzá jako vždycky!

ZWILLICHOVÁ

Tak dobře. I tohle ještě spolknou. *Scheitové*: Povedlo se vám to. Poděkujte pánu bohu. Ale jen to nepřežehněte. Podejte mi ruku, paní Scheitová. *Natáhne ruku.*

SCHEITOVÁ

Dostala jste se do šlamastyky, sama jste se do ní vmanévrovala, Paní Zwillichová.

ZWILLICHOVÁ

Paní Scheitová, nezapomeňte, že se štěstí může taky obrátit. I to vaše. To moje už se obrátilo. A navíc nás lidi poslouchají. Nebyly jsme snad kolegyně? Nic podobného se ještě na rybím trhu nestalo! Můjtybože, nebuďte přece jako balvan. Víc, než vás prosit na kolenou, udělat nemůžu. Není už dost zlé, že mě čeká basa, jestli vás neobměkčím? Ale slova mi vážnou v krku, jak vás jen vidím.

SCHEITOVÁ

Buďte stručná, jestli smím prosit. Nemám nejmenší chuť se s vámi před lidmi moc ukazovat. Souhlasila jsem jen z křesťanské povinnosti. Po celé dva roky jste mi přetahovala zákazníky.

ZWILLICHOVÁ

Nevím, co bych ještě řekla. Když říkám pravdu, jste uražená. Slušně jste se totiž ke mně nezachovala. S tou treskou, kterou váš synovec koupil, jste mě chtěla jediňe zkoupat. Něčeho takového bych se byla od vás ani od nikoho jiného nenadála. Nikdy! Neprodávala jsem tady ryby jinak než vy. A teď mě taháte před soud. – Podívejte, považujme tohle všecko jen za něco, na čem vy ani já neneseme vinu. Chtěly jsme obě prodat ryby. A zákazníci vám vykládají to a mně zas ono. Vy jste prý řekla, že moje ryby páchnou, a já že špatně vážíte, nebo obráceně. Ale co je vám teď po zákaznících. Mohly bychom být docela dobře sestry. Vy tou starší, a já tou mladší. Kdybychom si byly spolu včas promluvily, nebylo by to nikdy došlo tak daleko.

SCHEITOVÁ

To bych hřála na prsou pěknou zmijí! – Vy na rybí trh nepatříte! Jste nepoctivá! Nepřejte nikomu vředek, všecko byste chtěla zhltnout sama! Odlákala jste mi sladoučkými řečmi jako „Ještě platejzíčka, madam?“ jednoho zákazníka po druhém, a když jsem vám to vytkla, pohrozila jste mi žalobou pro urážku na cti. Jenže teď to potrefilo vás!

ZWILLICHOVÁ

Děj se vůle boží, paní Scheitová. Snad byste se nechtěla takhle prohřešit –

SCHEITOVÁ

Kdo mi v tom brán! Vy jste s tou policií a s těmi žalobami pro urážku na cti začla! Jestli se na vás vykašlu a řeknu synovci, aby vzal žalobu zpátky, sedíte zítra ráno zase tady. Jako bych vás neznala! Žádnou lítost neprojevíte. Naopak, pořídíte si novou rtěnku, aby vám číšník od Červeného lva odkoupil tresku! Jedině to se stane, jestli se nebudu domáhat práva a ukážu se milosrdná.

ZWILLICHOVÁ

Tak si ten rybí trh sežerte celý! Prodávajte si na něm spánembohem sama! Vzdám se stánku navždycky. Dostala jste mě na kolena. Zlomila jste mě. Jsem už jenom stín bývalé Zwillichové. Ale tak už přece skončete s tím pronásledováním a řekněte: Jděte spánembohem, paní Zwillichová, ukázala jsem vám, zač je toho loket, ale teď vám taky ukážu, jak se chová křesťan. Tohle mi povězte a já vám upřímně poděkuju. Ale nenechte mě na to moc dlouho čekat. Jestli to neřeknete a zajdete na policii, tak bych před lidmi nechtěla být na vašem místě. Ani za nic!

SCHEITOVÁ

Konečně tedy uznáváte, že vás mám na kolenou? Už jste se svými figlemi v koncích? Už ten policajt z trhu trochu ochladl? Už nemáte žádného frajera? Vždyť vy jste ochotná jít do bijáku s každým, kdo vám dohodí nějaký ten kšeft, a kdyby byl stokrát ženatý!

ZWILLICHOVÁ

Teď se ale musím opravdu krotit, co je moc, to je moc.

SCHEITOVÁ, *když si jí dlouho opovržlivě měřila*

Tak tohle je ta vždycky tak přívětivá paní Zwillichová, Hugo! Ta, na niž všichni letí a vedle ní je našinec jen stará obluda, taková odleželá kupka hnoje, co se jí každý obloukem vyhne! Prachsprostá kurva to je!

ZWILLICHOVÁ

To je příliš!

SCHEITOVÁ *se jízlivě zasměje*

Teď jste ten svůj ksicht odhalila! Teď vám z něj maska spadla!

ZWILLICHOVÁ *rozlíceně, ale důstojně*

Pane kuchaři, přiznávám, že jsem mladá a že mám chyby. Možná že jsem se sem tam na některého mužského i přívětivěji koukla, když u mě nakupoval,

ale tajně jsem nic neprováděla. Jestli mám takovou pověst, pak na to můžu jediné říct, že jsem prostě lepší než ta moje pověst. Ale zato vy se ještě všeličeho dočkáte, paní Scheitová! Zatím ty své zábavičky skrýváte pod pokličkou. Přitom celý trh ví, jak to s vámi vypadá. Vaše matka neseděla v kriminále pro nic za nic.

KUCHAŘ

Proboha! Tohle je konec! Neovládla jste se, paní Zwillichová, jak jste slíbila!

ZWILLICHOVÁ

Ovládnout se, pane kuchaři, je dobrá věc. Spolkla jsem, co se spolknout dalo. Ale teď spustím já! Teď to vybalím! Všecko!

KUCHAŘ

Je zlostí bez sebe, neví, co říká, paní Scheitová!

SYNOVEC

Neposlouchej ji, teto! Pojď, půjdeme! Beru ty košíky!

ZWILLICHOVÁ

Smradlavé ryby poslala do Červeného lva! Celý trh se musí za ni stydět! Dostala ten stánek jen proto, že její povedený bratr má u policie kumpána, s kterým chlastá!

MEZISCÉNY

Meziscény pro Shakespearova „Hamleta“ a „Romea a Julii“ nemají se snad vsouvat do inscenací těchto her, nýbrž herci je mají hrát pouze na zkouškách. Převoznická scéna pro Hamleta, vložka mezi třetí a čtvrtou scénou 4. jednání, a recitace závěrečné zprávy mají zabránit zheroizovanému pojetí Hamleta. Buržoazní hamletovská kritika obvykle chápe Hamletovo váhání jako zajímavý nový moment této hry, považuje však masakr pátého jednání, to jest odvržení reflexe a přechod k „činu“, za pozitivní řešení. Masakr je však krok zpět, neboť čin je zločin. Hamletovo váhání se cvičnou scénkou vysvětluje: odpovídá novodobému buržoaznímu způsobu jednání, který je již rozšířen v politickosociální oblasti. Meziscény pro „Romea a Julii“ nemají samozřejmě dokládat prostoduchou větu, že „Co jednomu radost, druhému žalost“, nýbrž mají pomoci představitelům Romea a Julie vybudovat tyto charaktery protikladně.

PŘEVOZNICKÁ SCÉNA

(Hrát mezi 3. a 4. scénou IV. jednání Shakespearova „Hamleta“.)

Prám. Hamlet a převozník. Hamletův důvěrník.

HAMLET

Co je to za stavení tam na břehu?

PŘEVOZNÍK

To je kastel, Výsosti, postavený pro pobřežní hlídku.

HAMLET

Ale nač odtamtud vede dolů k sundu ta dřevěná rýna?

PŘEVOZNÍK

Spouštějí se v ní ryby do člunů, které plují do Norska.

HAMLET

Podivný kastel. Copak v něm ryby bydlí?

PŘEVOZNÍK

Nasolují se tam. Váš nejjasnější otec, nový král, uzavřel s Norskem obchodní smlouvu.

HAMLET

Dřív tam pluli naši vojáci. Tak teď je tedy nasolili? Podivná válka.

PŘEVOZNÍK

Válka už není. My jsme ustoupili a zřekli se pobřežního pruhu a oni se zavázali, že budou od nás brát ryby. Od té doby tam naše slovo platí víc než dříve, opravdu, pane.

HAMLET

Pak tedy asi jsou rybáři velicí příznivci nového krále?

PŘEVOZNÍK

Říkají, že válečný ryk žaludky nenasytí, pane. Jsou pro krále.

HAMLET

Ale vyslance mého nejjasnějšího otce, toho musíte odlišovat od toho druhého, byl prý na norském dvoře zpolíčkován? To se teď smazalo?

PŘEVOZNÍK

Váš nejjasnější druhý otec, abych tak řekl, pane, hlásil, že na vyslance země, která má příliš mnoho ryb, má pan vyslanec příliš podsaditou tvář.

HAMLET

Moudrá zdrženlivost.

PŘEVOZNÍK

Půl roku jsme tady na pobřeží měli těžké starosti. Král váhal s podpisem.

HAMLET

On váhal? Vskutku?

PŘEVOZNÍK

Váhal. Jednou stráž v kastelu dokonce posílili. Všichni říkali, že bude válka a žádný obchod s rybami. Naděje se zoufalstvím se neustále střídaly! Ale Bůh vedl dobrého krále a on uzavřel smlouvu.

HAMLETŮV DŮVĚRNÍK

A co čest?

HAMLET

Upřímně řečeno, žádné porušení cti v tom nevidím. Nové metody, přáteli. S tím se teď setkáváme všude. Krev už nevoní, změna vkusu.

DŮVĚRNÍK

Neválečné časy, slabošská pokolení.

HAMLET

Proč neválečné? Třeba teď bojují ryby? Zábavná myšlenka: nasolit vojáky. Krapet hanby a hodně cti. A kdo zpolíčkuje vyslance, musí koupit ryby. Hanba mu kope hrob a čest pojídá ráda ryby. Tak i vrah se nejnověji dobře připomene tím, že si s úsměvem tře tvář, a špatný syn ukazuje na peníze za dobře prodané ryby. Jeho skrupule vůči vrahovi, nikoli vůči zavražděnému, začínají mu být ke cti, jeho zbabělost je jeho nejlepší vlastnost, byl by lump, kdyby nebyl lump, atakdále atakdále, a tak je na čase ulehnout k spánku, abychom nerušili rybolov.

A obchod vzkvétá, hrob se rozpadá.
Čím větší rozpad, tím víc obžaloby!
Obchod je dosud neuzavřen, přesto
Už uzavíráš starý účet, nový
Jsi ale ukvapeně nepřeskrtl?
Lump oddychne si? Dobrým člověkem
Se možná stane. Nebo jím už je?
Strhni, co staví se, vždyť na troskách
To stojí (plody přináší a vzrůstá!)
Kastel zas nacpi zabijáky, vrať se
Zas ke krvavým skutkům: on s tím začal!
Kéž by byl přec jen váhal! Kéž, ó kéž!

Závěrečná zpráva

A tak, pozorně využívaje dunění náhodných bubnů
Chtivě vnímaje bitevní pokřik neznámých zabijáků
Zabíjí, takovou náhodou konečně zbaven
Svých tak rozumných i lidských zábran
V jediném strašném amokovém běhu
Krále, svou matku, sebe sama.
Ospravedlňuje tak tvrzení svého nástupce
Že kdyby se byl vyšvihl, byl by se jistě
Osvědčil svrchovaně královsky.

SLUŽEBNÍCI

(Hrát mezi 1. a 2. scénou II. jednání Shakespearova „Romea a Julie“.)

1

Romeo a jeden z jeho pachtýřů.

ROMEO
Už jsem ti říkal, starý, že ty peníze potřebuji, a ne pro špatnou věc.

PACHTÝŘ
Ale kam máme jít, kdyby Vaše lordstvo teď ten pozemek tak náhle prodalo?
Je nás pět.

122

ROMEO

Nemůžeš k někomu vstoupit do služby? Jsi přece dobrý pracovník, ode mne dostaneš nejlepší doporučení. Já ty peníze mít musím, mám závazky, o tom nemáš ani ponětí, nebo ti snad mám vykládat, že dám, která mi dala všechno, nemohu bez jakéhokoli prezentu prostě vyhodit na ulici? Sbohem, má lásko, a víc nic? Chceš, abych se dopustil takové sprostoty? Pak nejsi nic než ničemný lotr a sobecký pes. A prezenty na rozloučenou něco stojí. A jsou opravdu nezištné, to musíš připustit, člověk už za ně nic nedostane. Je to tak, starý kamaráde? Nebuď kazisvět. Kdo mě houpal na kolenou a udělal mi první luk? Ty! Má se říct: už ani Gobbo mi nerozumí, nechá mě chladně na holičkách, chce, abych byl považován za darebáka? Človče, já miluju! Obětoval bych všechno. Kvůli té, kterou miluju, bych spáchal i zločin, vraždu. A byl bych na to hrdý, tomu ty nerozumíš. Starý Gobbo, jsi příliš letitý, vyschlý. Chápej, musím se té druhé zbavit. A teď jsem se ti svěřil a ptám se tě nyní: Jsi ještě ten starý Gobbo jako dříve, nebo ne? Odpověz.

PACHTÝŘ

Pane, nejsem řečník. Ale nevím, kam se svými lidmi, když mě z vašeho pozemku vyženete.

ROMEO

Ubohý starý Gobbo. Nerozumí už. Říkám mu, že jsem celý v plamenech, a on cosi mumlá o jakémisi pozemku. Mám nějaký pozemek? Zapomněl jsem na to. Ne, žádný pozemek nemám, anebo přece, musím se ho zbavit, co já vím o pozemcích: Hořím.

PACHTÝŘ

A my hladovíme, pane.

ROMEO

Hlupáku. Copak se s tebou nedá rozumně mluvit? Copak vy zvířata nic necítíte? Tak pryč s vámi, čím, dřív, tím líp.

PACHTÝŘ

Ano, pryč s námi. Tady, chcete taky mou kazajku? *Svlékne si ji.* Můj klobouk? Boty? Jsme zvířata? Tak to tedy musíme žrát.

ROMEO

Aha, s takovou tedy na mne? To je tvoje pravá tvář? Kterou jsi pětadvacet roků schovával jako morovou skvrnu? To je mzda za to, že s tebou mluvím lidsky?

123

Koukej, ať už jsi pryč! Jinak na tebe ještě vztáhnou ruku, ty zvíře. Zahání ho, ale během milostné scény se pachtýř ještě potlouká v pozadí. Smích z jizev má, kdo nepocítil rány.

2

Julie a její služka.

JULIE

A ty svého Thuria miluješ? Jak ho miluješ?

SLUŽKA

Když v noci už mám za sebou otčenáš a chůva už, s dovolením, chrápe, ještě jednou vstanu a jdu bosky k oknu, slečno.

JULIE

Jen proto, že by možná mohl dole stát!

SLUŽKA

Ne, jen proto, že už jednou dole stál.

JULIE

Ó, jak tomu rozumím. Ráda se dívám na měsíc, protože jsme se něj dívali spolu. Ale povídej mi ještě víc o tom, jak ho miluješ. Kdyby se například octl v nebezpečí...

SLUŽKA

Myslíte, kdyby byl například propuštěn? Rovnou bych se rozběhla za jeho pánem.

JULIE

Ne, kdyby byl ohrožen jeho život...

SLUŽKA

Aha, kdyby byla válka? To bych do něho mluvila tak dlouho, až by předstíral, že je nemocný, a prostě by už nevstal z postele.

JULIE

Ale to by bylo zbabělé.

SLUŽKA

Však já už bych toho dosáhla, aby byl zbabělý. Kdybych si k němu lehla, však už by zůstal v posteli.

JULIE

Ne, myslila jsem, kdyby se octl v nebezpečí a ty bys ho mohla zachránit tím, že bys sama obětovala svůj život.

SLUŽKA

To jako kdyby ho postihl mor? Strčila bych si do úst šátek s octem a ošetřovala bych ho, jistě.

JULIE

Myslela bys ještě vůbec na ten šátek?

SLUŽKA

Jak to míníte?

JULIE.

Stejně to nepomůže.

SLUŽKA

Ne moc, ale trochu přece.

JULIE

Tak či tak bys tedy dala pro něho v sázku život, a to bych pro svého Romea udělala také. Ale ještě něco: kdyby například táhl do války a vrátil se zpátky a něco by mu chybělo...

SLUŽKA

Co?

JULIE

To nemohu říci.

SLUŽKA

Ach tak, tohle! To bych mu vyškrábala oči.

JULIE

Proč?

SLUŽKA
Že táhl do války.

JULIE
Tak to by tedy byl mezi vámi ‚konec‘?

SLUŽKA
Ano, cožpak by konec nebyl?

JULIE
Vůbec ho nemiluješ.

SLUŽKA
Cože, to že není láska, když s ním jsem tak ráda pohromadě?

JULIE
Ale to je pozemská láska.

SLUŽKA
Pozemská láska, to je hezké, ne?

JULIE
Ano, ano, ale já miluji svého Romea víc, to mi věř.

SLUŽKA
Myslíte, že svého Thuria tak nemiluju, když s ním jsem tak ráda pohromadě?
Ale třeba bych mu odpustila dokonce i to, o čem jste mluvila. Myslím, až by bylo po prvním rozčilení. Jistě. Miluju ho přece jen příliš.

JULIE
Ale váhalas.

SLUŽKA
To bylo z lásky.

JULIE *ji obejmě*
To je také pravda. Musíš dnes večer za ním jít.

SLUŽKA
Ano, kvůli té druhé. Jsem tak ráda, že mi dáváte volno. Kdyby se s ní setkal, byl by všemu konec.

JULIE
A víš to jistě, že ho u zadních vrátek ve zdi vyčítáš?

SLUŽKA
Ano, tamtudy musí ven. A má se s ní setkat teprve v jedenáct.

JULIE
Když teď hned půjdeš, nemůžeš ho zmeškat. Tady, vezmi si ten šátek na hlavu, je hezký. A co máš na sobě za punčochy?

SLUŽKA
Svoje nejlepší. A nasadím nejpřívětivější úsměv a budu k němu laskavější než kdykoli dříve. Miluju ho moc.

JULIE
Nezapaskala někde větev?

SLUŽKA
Jako by někdo seskočil se zdi. Podívám se.

JULIE
Ale nepromeškej svého Thuria.

SLUŽKA *u okna*
Kdo myslíte, že seskočil se zdi a stojí dole v zahradě?

JULIE
To je Romeo! Ó, Nerido, musím s ním mluvit z balkónu.

SLUŽKA
Ale dveřník spí pod vaším pokojem, slečno. Všechno uslyší. Najednou už tady v pokoji nikdo nebude přecházet, ale zato na balkóně, a venku se bude mluvit.

JULIE
Tak tady musíš chodit sem a tam a hřmotit umývadlem, jako bych se umývala.

SLUŽKA

Ale pak se nesečkám se svým Thuriem a všemu pro mne bude konec.

JULIE

Třeba ho dnes večer něco zdrží, vždyť je ve službě. Chod' tady sem a tam a dělej rámus s umývadlem. Milá, milá Nerido! Nenech mě na holičkách, musím s ním mluvit.

SLUŽKA

Nemohlo by se to odbýt rychle? Prosím, pospěšte si!

JULIE

Velmi si pospíšíme, Nerido, velmi, přecházej tady v pokoji sem a tam. *Julie se objeví na balkóně. Během milostné scény služka přechází sem a tam a občas zahřmotí umývadlem. Když bije jedenáct, padne do mdlob.*

RONDOBÁSNĚ

Dobré cvičení je odříkávání rondočasní jako:

Pes jitřničku sežral
v kuchyni maličkou,
přišel na něho kuchař,
klepl ho paličkou.
Plakali všichni psově,
dali mu kopat hrob,
na desce mramorové
byl nápis těchto slov:

Pes jitřničku sežral...

Osmiverší se občas v rozličných polohách odříkávají jakoby od rozličných charakterů v různých situacích. Cvičení se může používat i při nácvičce fixace způsobů přednesu.

SOUBOJ HOMÉRA S HÉSIODEM

je převzat ze starořecké homérovské legendy a opírá se o překlad Wolfganga Schadewaldta („Legenda o Homérovi, putujícím pěvci“, nakladatelství Eduard Stichnote, Postupim). Cvičná hra poskytuje příležitost studovat přednes veršů a zároveň načrtnout charakter dvou ctižádostivých starců, kteří předvádějí gesticky bohatý souboj. Spolupráce: Ruth Berlauová.

PŘEDČITATEL

Stalo se, že na ostrově Eubóia chtěl Ganyktor uskutečnit tryznu za svého otce krále Amphidamase. I sezval všechny muže, kteří vynikali tělesnou silou a hbitostí, ale i umem a věděním, k závodům do svého města Chalkidy a vypsál na jejich počest znamenité ceny. I vydal se na cestu i Homér a setkal se pravděpodobně, jak se praví, v Aulidě s pěvcem Hésiodem a oba se společně objevili v Chalkidě. Jako rozhodčí byli zjednáni vznešení chalkidští páni, mezi nimi bratr mrtvého krále Panedes. I poskytli si oba pěvci nádherný souboj. Vítězem však, jak se vypráví, zůstal Hésiodos, a stalo se to takto. Hésiodos vstoupil do kolbiště a kladl Homérovi otázku za otázkou a Homér musel odpovídat. A Hésiodos začal:

HÉSIODOS

Homére, milý bratře, jsi
chválen, že do veršů vplétáš
Veliké myšlenky. Do toho tedy! Ať z tvého myšlení
Těž něco máme! I řekni: co pro lidi bylo by nejlepší?
Chceš-li být pečlivý: co nejlepšímu
je na dosah?

HOMÉR

Nikdy se nenarodit by pro lidi bylo nejlepší!
Když ses však narodil, hled', abys brzy odtáhl v Hádese!

HÉSIODOS

Hezké. Snad trochu chmurné...

HOMÉR

Ne příliš.

HÉSIODOS

Leč trochu. Pověz nám:
Co podle tebe je pod sluncem zdaleka nejvzácnější?

HOMÉR

Když radostí po celém městě všechna srdce se dmou.
Pak hodují hosté v sále a naslouchají pěvci.
V lavicích sedí, v řadách, a kolkolem na všech stolech
Kupí se maso a chléb a číšník v měsidle míchá
Rozličné druhy vín a plní jimi číše:
Toť pro mne největší vzácnost a krása na této zemi.

PŘEDČITATEL

Když tyto verše dozněly, vyvolaly nelíčený obdiv Řeků, a to v takové míře, že byly nazvány „zlatými průpověďmi“ a ještě dnes se jimi na společných obětních slavnostech začínají hodokvasy a ulévání vína.

Hésioda však mrzelo, že Homér má tak šťastný den. I přešel k záludným otázkám s dvojitým smyslem. Přednesl četné verše, které působily zcela bláznivě, a chtěl, aby Homér na ně vždy navázal tak, aby vzniklo něco rozumného.

HÉSIODOS

K obědu měli hovězí a dýmající krky koní –

HOMÉR

Zbavili jha; a jejich rozepře trvala do rána.

HÉSIODOS

Na lodi nebyl nikdo tak pilný jak fryžský lenoch –

HOMÉR

Když za noci volali na břehu vazaly, aby šli jíst.

HÉSIODOS

V boji byl udatný před zraky všech a stále v úzkostech –

HOMÉR

Tesknila pro něho matka; válka je pro ženy tvrdá.

HÉSIODOS

Od rána do noci jedli a pili, a přece vůbec nic –

HOMÉR

Nepřinesli si s sebou; hostitel dopřál jim všeho.

HÉSIODOS

Do ohně směle strčili ruku, plamenný příval –

HOMÉR

Nevnímajíce táhli člun do vody, která vše uhasí.

HÉSIODOS

Obětovali a popili, ochotní i slanou vodu –

HOMÉR

Poznovu přeplout na lodích navzájem pospojovaných –

HÉSIODOS

I volal Agamemnón k všem bohům, že přeje si zánik

HOMÉR

Nikoli náš ale!

HÉSIODOS

Vzýváje božstva započal opět:

Dobré chutnání, mužové, vězte, že žádný z nás

Nestane nikdy na vytouženém pobřeží vlasti –

HOMÉR

Zraněn a chorý! Netknut a zdrav se každý navrátí domů!

To jsi jistěže mínil, krásně jsi přihrál mi míč!

PŘEDČITATEL

Hésiodos však nechtěl Homérovi dopřát, aby tak suverénně ovládl pole, a započal znovu.

HÉSIODOS

Řekni mi pak a ukuj to ve verš, ó potomku Mélův:

Jak a v jakém duchu se národům daří nejlíp?

HOMÉR

Nestrpí-li, aby jeden z obchodů těžil, druzí však

Prodělávali pouze. Jestliže na ctnost sázejí

Nikoli na neřest, jestliže ctnost chápou jako výnosnou

Neřest naproti tomu jako nebezpečnou a drahou.

HÉSIODOS

Tak aby veřejný prospěch měl vždycky přednost před vlastním?

HOMÉR

Nikoli, příteli, ve státě mělo by být to tak

Aby vždy vlastní prospěch byl zároveň také veřejný.

HÉSIODOS

Má tedy člověk být sobecký, ó pěvče bohů?

HOMÉR

Má rozpoznat svoje dobro a myslit to se sebou dobře.

HÉSIODOS

Smysl pro dobro obecné nesvede nic nebo málo?

HOMÉR

Hodně i dosti, příteli, jen je-li vskutku obecný.

HÉSIODOS

A není nikdo, k němuž sám ty jsi pojal důvěru?

HOMÉR

Ano, jestliže ve své práci riskuje totéž.

HÉSIODOS

Co je však pro smrtelníka vrcholem všeho štěstí?

HOMÉR

Jestliže trpěl jen málo a mnoho se v životě radoval.

PŘEDČITATEL

Když skončilo i toto kolo, žádali Řekové jednohlasně, aby byl Homér korunován jakožto vítěz. Král Panedes však nařídil, aby každý z obou pěvců ještě přednesl nejkrásnější číslo ze své vlastní poezie. I ujal se slova Hésiodos, a to ukázkou ze svých „Děl a dnů“:

HÉSIODOS

Atlantovy dcery když v Plejádách stoupaly k nebi
Začala žatva; orba pak, když opět klesaly k zemi!

Čtyřicet nocí a čtyřicet dnů ty hvězdy jsou skryty
Lidskému oku, potom však ve střídě ročních dob
Stoupají opět, když za časných jiter brousí se železo.
Taková zvyklost je v rovinách, ať už nablízku moří
Venkovan bydlí, nebo ať v hlubokých horských údolích
Vzdálen mořského příboje obdělává své pole.

PŘEDČITATEL

Nato Homér z Íliady: *

HOMÉR

Hned kol Aiantů obou se stavěly šiky tak silně
Že by je nemohl zblízka ni Áres pohanět, ani
Athéna budící k boji, vždyť nejlepší vybraní muži
Trójany očekávali i Hektora, slavného reka:
K oštěpu srazili oštěp, štít ke štítu přitiskli těsně
Štít se pak dotýkal štítu a přilbice přilby, muž muže;
Přilbice s chocholy z žíní se srážely lesklými štítky
Jak se kdo pohnul – tak hustě a těsně tam u sebe stáli.
V řadách trčela kopí a chvěla se v odvážných rukách
Vpřed jak se chystali jít a dychtivě po boji prahli.
Zrak byl oslněn třpytem kovových lesklých přilbic
I novým brněním, míhavým zrcadlením štítů
Když proti sobě teď stáli.

PŘEDČITATEL

Řekové opět žasli nad Homérem, chválili uměleckost jeho veršů a požadovali, aby se mu přiřklo vítězství. Král Panedes však vložil věnec na hlavu Hésiodovi, neboť je správné a spravedlivé, jak vysvětlil, aby vítězství patřilo muži, jenž vyzývá k obdělávání půdy a k mírové práci, namísto aby líčil války a bitvy.

* S použitím překladu Rudolfa Mertlíka. [Pozn. L.K.]

ČTVRTÁ NOC

ŘEČ PISATELE HER O DIVADLE JEVIŠTNÍHO VÝTVARNÍKA CASPARA NEHERA

Někdy začínáme zkoušet, aniž cokoli známe o dekoraci, a náš přítel nám porizuje jen malé skici příběhů, které máme znázornit, řekněme šest lidí sedících kolem dělnice, která jim dělá výčitky. V textu pak možná najdeme jen pět lidí, neboť náš přítel není pedant, upozorňuje nás však, na čem záleží, a taková skica je vždy delikátním uměleckým dílkem. Kde mají být na jevišti židle pro ženu, jejího syna a její hosty, na to přijdeme sami, a náš přítel je při stavbě dekorací na příslušné místo postaví. Někdy dostáváme jeho obrazy předem a on nám pak pomáhá při seskupování a gestech a nezřídka při charakterizaci osob a způsobu jejich mluvy. Jeho dekorace je prosycena duchem příslušné hry a vyvolává u herců ctižádost v ní obstát.

Hry čte suverénním způsobem. Na důkaz jen jediný příklad. V šesté scéně prvního dějství Shakespearova „Macbetha“ chválí král Duncan a jeho vojevůdce Banquo, jež Macbeth pozval na svůj zámek, tento zámek slavnými verši:

„... I ti letní hosté,
jiříčky, podruhně chrámů, stavbou
svých příbytečků lásky dosvědčují,
jak milostně tu voní vzduch...“ *

Neher trval na polorozpadlé šedé tvrzi nápadné chudobnosti. Pochvalná slova hostů byla jen zdvořilostí. Macbethovci byli pro něho jen drobnou skotskou šlechtou s chorobnou ctižádostí!

Jeho dekorace představují významnou výpověď o skutečnosti. Postupuje při tom velkoryse, neodvádí nepodstatnými detaily nebo círáty pozornost od výpovědi, která je výpovědí uměleckou a myslitelskou. Při tom je všechno uděláno pěkně a každý podstatný detail s náramnou láskou.

* Překlad Erich Adolf Saudek. [Pozn. K.H.]



Jak pečlivě vybírá židli a jak uvážlivě jí vyhledá místo! A vše prospěje hře. Vezme židli s krátkýma nohama a k tomu také stůl promyšlené výšky, takže ti, kteří u něho jedí, musí zaujmout zcela zvláštní pozici a rozhovor níž než obvykle skloněných jedlíků dostává zvláštní ráz, který dodává celému procesu větší zřetelnost. A ty účiny jeho dveří různých výšek!

Tento mistr zná všechna řemesla a pečuje, aby se nábytek vyrobil s uměleckým citem, i ten chudobný, vždyť vše, co má svědčit o chudobnosti a láci, nutno přece zhotovit s láskou. Tak se nakládá se vším materiálem, s železem, dřevem, plátnem, odborně a ve správném poměru, buď šetrně nebo hojně, jak si to hra žádá. Zajde do kovárny, aby si dal ukout šavle, a do uměleckoprůmyslové dílny, aby si dal nařezat a uvít plechové věnce. Mnohé z těch rekvizit jsou muzeálními předměty.

Tyto drobné věci, které dává hercům do ruky, zbraně, nástroje, brašny, přístroje a tak dále, jsou vždy pravé a obtočí nejzjevnějšímu zkoumání, ale v architektuře, čili když tento mistr buduje vnitřní nebo vnější prostory, spokojí se náznakem, s artistickým nebo poetickým znázorněním krajiny nebo chalupy, které jsou stejně ke cti jeho pozorovacímu talentu jako jeho fantazii. Potvrzují, že se podařilo sladit jeho rukopis s rukopisem pisatele hry. A neexistuje u něho stavba, dvůr, dílna nebo zahrada, které by zároveň jaksi nenesly stopy těch prstů oněch lidí, kteří tu žili nebo na nich pracovali. Řemeslné dovednosti a vědomosti stavějících a zvyklosti bydlících se při tom stávají viditelnými.

Náš přítel vychází při svých návrzích vždy „z lidí“ a z toho, „co se s nimi a jimi stává“. Nevytváří „scénické obrazy“, pozadí a rámec, nýbrž staví terén, na němž „lidé“ cosi prožijí. Téměř vše, co jinak tvoří hlavní náplň jevištního výtvarníka, všechno estetické a stylizované, vyřídí levou rukou. Řím Shakespeareův byl samozřejmě jiný než Řím Racinův. Staví jeviště básníků a jeviště se rozzářilo.* Když chce, dokáže různými odstíny šedé a bílé v různé struktury vytvářet větší bohatost než jiní celou paletou. Je velký malíř. Ale především je duchaplný vypravěč. Ví jako nikdo jiný, že vše příběhu škodí, co mu neslouží. A tak se spokojí vždy náznakem u všeho, co „nehraje s sebou“. Tyto náznaky jsou samozřejmě popudy. Oživují divákovu fantazii, která „úplnosti“ ochrnuje.

Použije často nějakého vynálezu, který se tím stane mezinárodně používaným vlastnictvím všech a který se obvykle zbaví smyslu. Jako rozdělení jeviště na dvě části, uspořádání, při kterém se vpředu vystaví polovysoká světnice, dvůr, dílna a za ní promítne nebo namaluje prostředí, mění se každou scénou nebo ponechávané po celou hru. Toto prostředí se také může skládat

* Fotografické snímky bohužel nemohou při chudobnosti našich světelných zařízení reprodukovat lesk každé Neherovy dekorace.

z dokumentárního materiálu nebo z obrazu či koberce. Takové uspořádání samozřejmě obohacuje vyprávění a zároveň divákům neustále připomíná, že jeviště je dílem výtvarníkovým: věci tu vypadají jinak než mimo divadlo.

Tento způsob, byť i velmi variabilní, je ovšem jen jedním z mnoha způsobů, kterých používá; jeho dekorace se od sebe liší stejně jako hry. V podstatě má člověk dojem velmi nalehko postavených, snadno změnitelných krásných a hře prospěšných lešení, která pomáhají přesvědčivě vyprávět příběh večera. Zmíníme-li se ještě o elánu, s jakým staví, o jeho pohrdání vším hezoučkým a neškodným, o veselosti jeho staveb, pak se tím snad aspoň trochu naznačí, jak pracuje největší jevištní výtvarník naší doby.

【ŘEČ DRAMATURGOVA O OBSAZOVÁNÍ ROLÍ】

Role se obsazují špatně a neuváženě. Jako by všichni kuchaři byli tlustí, jako by všichni sedláci měli nervy jako provazy, jako by všichni státníci byli statní. Jako by všichni, kteří milují, a všichni, kteří jsou milováni, byli krásní! Jako by všichni dobří řečníci měli příjemný hlas!

Nutno samozřejmě uvážit spoustu věcí. Že k tomu Faustovi se hodí jen tenhle Meřisto a tahle Markétka. Jsou herci, kterým člověk jen těžko uvěří, že jsou princí; jsou velmi různí princové, ale přinejmenším byli všichni vychováni k poroučení; a Hamlet je jen jedním z tisíců princů.

Pak je třeba hercům zajistit, aby se mohli vyvíjet. Tenhle mladý člověk bude třeba lepším Troilem až bude mít za sebou roli úředního sluhy Mitteldorfa. Oné herečce zase chybí pro roli Markétky v posledním dějství lascivita: Může ji získat hraním Cressidy, kterou situace k ní přiměje – nebo Gruši, které v tom brání?

Každému herci sedí samozřejmě některé role víc, jiné méně. Ale přesto je pro něho nebezpečné, když se mu násilně některý obor vnutí. Jen nejnadanější jsou s to znázornit postavy si podobné, dvojčata jaksi, jako dvojčata poznatelná a přesto rozeznatelná.

Naprosto nesmyslné je obsazování rolí podle tělesných znaků. „Tenhle má královskou postavu!“ Co s tím? Musí snad králové vždy vypadat jako Eduard VII.? – „Ale tenhle nemá pánovité vystupování.“ Je tak málo druhů pánovitosti? – „Takhle vypadá na Kuráž moc vznešeně!“ Stačí pohled na ženy z rybiho trhu!

Dá se vycházet z povahových rysů? Nedá. I to znamená, že si věc ulehčujeme.

Jsou samozřejmě lidé mírní a vznětliví, násilníci. Ale je také pravda, že v každém člověku jsou všechny povahové rysy zastoupeny. A čím větším hercem kdo je, tím spíš na něho ta věta platí. A právě u něho potlačené povahové rysy vyvolávají často zvláštní účín, jakmile se vytáhnou na světlo. Navíc se velké role (i ty menší z nich) vyznačují vedle síly také možností adice; podobají se mapám s bílými místy. Herec musí v sobě pěstovat všechny povahové rysy, poněvadž jeho postavy nejsou s to žít, jestli nežijí ze své rozpornosti. Je velmi nebezpečné obsadit velkou postavu podle jedné vlastnosti.

ZLOMKY KE ČTVRTÉ NOCI

VESELÁ KRITIKA

HEREC

Chápu, že sdílet pocity dramatických osob a zdánlivě se účastnit jejich jednání může být požitkem. Jak ale kritika toho má vyvolat požitek?

FILOSOF

Ve mně vyvolala účast na jednání vašich hrdinů často mrzutost a sdílení jejich pocitů vyslovený odpor. Naopak mě baví hra s vašimi hrdiny, to znamená, těší mě vymyšlení jiných způsobů jednání a jejich porovnání s těmi, které jsem si sám vymyslel a které jsou rovněž možné.

DRAMATURG

Ale jak mají jinak jednat, když jsou jací jsou, nebo když se stali tím, čím je udělali? Jak si tedy můžeš představit, že by jednali jinak?

FILOSOF

To jde. A koneckonců je přece také mohu srovnat se sebou.

.....*

DRAMATURG

Kritizování tedy není nic čistě rozumového?

FILOSOF

Samozřejmě že není. Nemůžete svou kritiku nikterak omezovat jen na to, co říká rozum. Kritiky se účastní také city a právě možná vaším úkolem je, abyste city kritiku organizovali. Připomeňte si, že kritika vzniká z krizí a že je zesiluje.

.....*

DRAMATURG

Mohlo by se ovšem stát, že by naše znalosti prostě nestačily na to, abychom zahráli i tu nejmenší scénu. Co pak?

FILOSOF

Je velmi mnoho různých stupňů znalosti. Znalosti tkví ve vašich předtuchách a snech, ve vašich obavách a nadějích, v sympatii, v podezření. Především se však znalost projevuje tím, že chceme všecko znát lépe, tedy v protikladnosti. Zde všude je pro vás pole působnosti.

.....*

HEREC

Tedy zdvižený prst? Nic publikum tak nenávidí jako to. Má znovu zasednout do školních škamen?

FILOSOF

Vaše škamna musí být strašná, jestli vyvolávají takovou hrůzu. Ale co je mi do vašich špatných škamen? Odstraňte je!

DRAMATURG

Nikdo není proti tomu, aby byl ve hře skryt záměr, ale nesmí všude vyčuhovat. Mělo by se poučovat nenápadně.

FILOSOF

Věřte mi: Ti, kteří chtějí, aby se poučovalo nenápadně, nechtějí, aby se poučovalo vůbec. Poněkud jiné je to s tím záměrem, který by neměl všude vyčuhovat.

.....*

DRAMATURG

Studovali jsme teď, seč jsme byli, nejrůznější pokyny, kterými chceš udělat divadlo stejně poučným jako vědu. Pozval jsi nás, abychom pracovali v tvém divadle, jež mělo být vědeckým ústavem. Dělat umění patřilo k našim cílům. Ve skutečnosti jsme však museli vynaložit všechno naše umění, abychom tvé přání splnili. Otevřeně řečeno, děláme přece jen umění, hrajeme-li podle tvého přání a se záměrem, který sleduješ.

FILOSOF

Toho jsem si také všiml.

DRAMATURG

Zdá se mi teď, že stačilo, abys ty, který toho tolik škrtl ze všeho, co se obecně považovalo pro uměleckou praxi za nutné, zachoval jedinou věc.

FILOSOF

Jakou?

DRAMATURG

To, co jsi nazval lehkostí té činnosti. Vědomí, že se to předstírání něčeho, to upravování pro publikum může dít jen za veselé dobromyslné nálady, za nálady, při níž je člověk například také ochoten žertovat. Správně jsi určil umění místo, když jsi nás upozornil na rozdíl mezi prací muže, který obsluhuje pět pák u stroje, a muže, jenž chytá pět míčků. A tuto lehkost jsi spojil s převelkou vážností úkolu společenského rázu.

HEREC

Nejvíc mě ze začátku rozladil tvůj požadavek, aby se pracovalo jedinečně a výhradně rozumem. Rozuměj, myšlení je něco tak vzácného, v podstatě nelidského. I kdyby z něho chtěl člověk udělat něco, co ho právě charakterizuje, dopustí se chyby, neboť pak by mi na něm scházelo právě to zvířecké.

FILOSOF

A jak na to pohlížíš teď?

HEREC

Inu, teď se mi myšlení už ani tak řídké nezdá. Vůbec cítění nevyklučuje. A co v divácích vzbuzuju, nejsou jen myšlenky, ale také city. Myšlení se mi nyní prostě jeví jako jeden ze způsobů chování, a to chování společenského. Zúčastňuje se ho celé tělo se všemi smysly.

.....*

FILOSOF

V jedné ruské hře jsem viděl, jak dělníci svěřovali lupiči pušku, aby je při práci před lupiči chránil. Publikum se při tom smálo i plakalo. – Na starém divadle existovala vedle hrdiny šarže. Karikatura je forma, která vnáší kritiku do hraní, vede ke vcífování. Herec kritizuje život a divák se do jeho kritiky vcítí. – Epické divadlo snad může přinášet karikatury jedinečně tehdy, když chce předvést karikování. Karikatury potom vystupují jako masky na maškarním plesu, který se na jevišti předvádí. – Znázorňování plynulé, postupující, přecházející (nikoli strhující) je také nutné, poněvadž se přece každému projevu každé postavy propůjčuje nápadnost, takže je také třeba propůjčit nápadnost průběhu, souvislosti, procesu všech projevů. Opravdové porozumění a opravdová kritika jsou možné jen tehdy, když se dá porozumět jednotlivosti i celku a také vztahu té které jednotlivosti k celku a když se dají kritizovat. Projevy lidí jsou přece nutně rozporné, a proto je tedy nutný rozpor v plné šíři. – Herec nepotřebuje předvést postavu zcela vyterminovanou. Nedokázal by to a není to třeba. Vždyť neexistuje jen kritika věci, ale také ještě a především věc. Nemusí mít o všem, co předvádí, pevný názor, čerpá z rezervoáru viděného a prožitého.

.....*

HEREC

Tvému divadlu stojí naše divadlo ještě pořád velmi v cestě, milý příteli. Využití našich schopností, které jsme v divadle pro divadlo získali, utrpí tím, že vedle toho, pro co máš upotřeben, umíme ještě leccos, pro co najdeš upotřeben jen těžko. Že v určitém smyslu umíme víc, než je třeba, je totiž stejně na překážku, jako že umíme méně, než je třeba.

FILOSOF

Co umíte navíc?

HEREC

Odlíšil jsi jasně člověka *dívajícího* se od člověka *pozorujícího*. Dal jsi nám na srozuměnou, že je třeba nahradit toho prvního tím druhým. Pryč s tušením, chceme znát! Pryč s podezříváním, chceme důkazy! Pryč s citem, chceme argumenty! Pryč se snem, chceme plán! Pryč s touhou, chceme rozhodnutí!

HEREČKA *zatleská na znamení souhlasu.*

HEREC

Proč netleskáš taky?

FILOSOF

Vyslovil jsem se sotva tak rozhodně, pokud jde o úkol umění obecně. Vyslovil jsem se proti opačným heslům: Pryč s věděním, sem s tušením a tak dále. Vyslovil jsem se proti tomu, aby umění zůstalo rezervováno pro okrajové oblasti. Pro díla pohnutých epoch a progresivních tříd ta hesla neplatí. Všimněte si však naší doby! Oč umělečtější se u nás vytvářejí díla, z nichž se dají vyvodit mnou napadaná hesla! Na tušení se vynakládá mnohem víc umu než na znalost! Také v dílech s jasnými myšlenkami se projevuje umění jinde, tam, kde jsou nejasné; podle mne se tam nejen hledají, ale také najdou.

DRAMATURG

Ty myslíš, že pro vědění neexistuje umělecká forma?

FILOSOF

Obávám se. Proč bych měl chtít likvidaci sféry tušeného, sněného, *cítěného*? Se společenskými problémy nakládají lidé stejně. Tušení a vědění nejsou protiklady. Tušení se mění ve vědění, vědění v tušení. Ze snů vznikají plány, plány přecházejí ve sny. Toužím a vydávám se na cestu a cestou toužím. Rozvíjejí se myšlenky i city. Při tom všem se občas klopýtne nebo nastane zkrat. Existují

láze, při nichž sny v plány nepřecházejí, při nichž se tušení nemění ve vědění, při nichž se touha nevydá na cestu. Pro umění jsou to zlé doby, je s ním zle. Napětí mezi tušením a věděním, z něhož umění pramení, se přeruší. Pole se jaksi vybije. Mne v té chvíli zajímá méně, co se stane s umělci, kteří upadají v mystiku. Spíš mě zajímají ti, co se netrpělivě odvracejí od bezplánovitého snění a přecházejí k plánování bez snění, k plánování stejně planému.

DRAMATURG

Rozumím. Právě my, kteří se snažíme sloužit společnosti, k níž patříme, bychom měli projít všemi sférami lidského usilování beze zbytků!

HEREC

Nemáme tedy předvádět jen to, co víme?

HEREČKA

Také to, co tušíme.

FILOSOF

Divák je s to poznat i leccos, co nevíte!

HEREC

Řekl autor něco o svém divákovi?

FILOSOF

Ano, toto:

Tuhle jsem potkal svého diváka

Na prašné ulici.

V pěstech držel vrtačku.

Na vteřinu

vzhlédl. A já jsem mezi domy

rychle zřídil své divadlo.

Zatvářil se

pln očekávání.

Znovu jsem ho potkal

v hospodě. Stál u pultu.

Pil zbrocen potem, v pěsti

kus chleba. Rychle jsem zřídil své divadlo.

Zatvářil se udiveně.

Dnes

se mi to znovu poštěstilo. Před nádražím

jsem viděl, jak se kolbami pušek
za burácení bubnů ženou do války.
Uprostřed davu
jsem zřídil své divadlo. Přes rameno
na mne pohlédl:
příkýv!

FILOSOF

Odpůrci proletariátu nejsou jedolitou, reakční masou. Ani jedinec, který k těm nepřátelským třídám patří, není jedolitý, naprosto nepřátelsky laděný a zaměřený corpus. Třídní boj se odráží i v něm. Zájmy ho trhají vedví. Poněvadž žije uprostřed masy, má také účast na zájmu masy, ať žije v jaké chce izolaci. Při sovětském filmu „Křižník Potěmkin“ se účastnili potlesku proletariátu i někteří měšťáci, když námořníci házeli své trýznilce důstojníky přes palubu. Ač ta důstojnická kasta ochránila měšťáctvo před sociální revolucí, nedostalo ji pod svou moc. Bálo se a stávalo se obětí neustálých „přehmatů“ – namířených proti sobě. Měšťáci prostě občas hlasovali s proletáři proti feudalismu. A při takových příležitostech se tito měšťáci dostávali do opravdového a radostného kontaktu s oněmi elementy lidské společnosti, které směřovaly vpřed, s elementy proletářskými; cítili se částí celého lidstva, které velkolepě a mocně řešilo některé otázky. Tak dokáže umění přece jen vytvořit jakousi jednotu svého publika, v naší době rozštěpeného v třídy.

FILOSOF

Až se vzdáme v zájmu našich nových cílů čehokoli z toho, co se zdá pro divadelní umění nezbytné, jedno je podle mne přece jen bezpodmínečně třeba zachovat, jeho lehkost. Nesmí nám překážet, kdybychom se jí však vzdali, nutně bychom tím tento náš prostředek přetěžovali a pokazili. Lehkost totiž patří k podstatě hraní. Všechno líčení a zaujímání nastudovaných pozic, všechno reprodukování světa s několika málo operními body, všechno vytváření představ o světě, všechny pointy a zkratky – to vše musí podržet svou přirozenou lehkost, jestli nemá působit hloupě. S touto lehkostí se dosáhne jakéhokoli stupně vážnosti, bez ní žádného. Proto se musí dostat všem problémům takové úpravy, aby se daly při hře přetřásat, a to hravým způsobem. Používáme při tom zlatnických vážek, naše pohyby musí být odměřené, elegantní, bez ohledu na to, jak nás pálí půda pod nohama. Vždyť by se jistě také mohlo zdát téměř neslušné diskutovat tu teď uprostřed krvavých válek a nikoli abychom se utekli do jiného světa – o takových divadelních věcech, jež podle všeho vděčí za existenci snaze po rozptýlení. Vždyť již zítra mohou být naše kosti rozházeny po všech koutech! My se však zabýváme divadlem právě proto, že

chceme získat prostředek, který by nám v našich záležitostech pomohl, i takto. Ale naléhavost naší situace nesmí vést k zániku prostředku, jehož chceme použít. Spěch přece nepomůže, kde něco kvapí. Chirurg, jenž bere na sebe velkou odpovědnost, musí přece zacházet se skalpelem jemně. Svět je jistě vyšinut a uvést jej zase do pořádku bude jistě stát obrovské úsilí. Ale mezi nástroji, které tomu slouží, může být i nástroj tenký, křehký, který si žádá jemného zacházení.

FILOSOF

Divadlo, v němž se nemáme smát, je divadlo, jemuž se máme smát. Lidé bez humoru jsou směšní.

Někteří se snaží propůjčovat věci význam slavnosti, který v ní není. Má-li nějaká věc cenu, pak vznikne sdostatek slavnostnosti tím, že se k té ceně přihlédnou. Na fotografiích, které ukazují, jak lid pohřbívá Lenina, je znát cosi slavnostního. Napřed se zdá, že lidé čistě jen provázejí ještě kus cesty někoho, koho se jen neradi vzdávají. Je jich však hodně, a k tomu přistupuje, že to jsou lidé „proští“, a že jejich doprovod je demonstrací proti několika málo jedincům, kteří si dlouho přáli, aby člověk, kterého tu nesou, neexistoval. Když se pouštíme do něčeho takového, nemusíme se strachovat, že to nebude dost slavnostní.

DEFINICE UMĚNÍ

FILOSOF

Namluvili jsme toho dost o tom, k čemu umění užít, jak je dělat a na čem je toto děláním umění závislé, a také jsme za těch čtyř nocí umění dělali, takže můžeme risknout pár opatrných výroků abstraktního rázu o té podivné schopnosti člověka, doufajíce, že se nepoužijí samostatně a jen samy o sobě, zcela abstraktně. Dalo by se tedy možná tvrdit, že umění je dovednost, která dokáže zhotovit takové napodobeniny lidského soužití, které jsou s to vyvolat jakési city, myšlenky a skutky lidí, jež pohled na zobrazovanou skutečnost nebo poznání zobrazované skutečnosti v téže síle a téhož druhu vyvolat nedokážou. Z pohledu na skutečnost a poznání skutečnosti udělal umělec obraz na prohlášení a poznávání, jenž reprodukuje jeho citění a myšlení.

DRAMATURG

Naše řeč zná vhodný výraz: umělec se produkuje.

FILOSOF

Je báječný, jestli mu rozumíme tak, že se v umělci produkuje člověk, že umění je to tehdy, jestli člověk se produkuje.

.....

HEREC

Ale jistě to není vše, co umění dokáže, to by nestačilo. Co snění snů, co krása s terorem v ní skrytým, co život ve všech rejstřících?

.....

DRAMATURG

Ano, musíme se dostat k požitku. Ty, který spatřuješ smysl celé filosofie v tom, aby se život stal větším požitkem, zřejmě chceš, aby právě umění požitkem nebylo. Pojídání čehosi chutného si vysoce ceníš; ty, kteří staví před lidi brambory, odsuzuješ. Ale umění se nemá podobat jedení, pití nebo milování.

.....

FILOSOF

Tak je tedy umění zvláštní a originální schopnost lidstva, která není ani jen skrytou morálkou, ani jen okrášleným věděním, nýbrž samostatnou disciplínou, různé disciplíny rozporupně reprezentující.

Označit umění za říši krásna je postup příliš shrnující a receptivní. Umělci si osvojují dovednost, to je začátek. Krásné na těch umělých věcech je, že jsou dovedně udělány. Namítne-li se, že pouhá dovednost nedokáže vytvořit umělecké předměty, pak se slovem „pouhá“ míní dovednost jednostranná, planá, v jedné „oblasti“ etablovaná, ostatním oblastem umění scházející, tedy „šikovnost“ morálně nebo vědecky nešikovná. Krása v přírodě je kvalita, která umožňuje lidským smyslům, aby byly šikovné. Oko se produkuje. To není samostatný pochod, pochod, „při němž zůstane“. A není to pochod, který není jinými pochody připraven, totiž pochody společenskými, pochody jiné produkce. Jakápak rozlehlost horstva bez sevřenosti údolí, jakápak chaotičnost divočiny bez chaotičnosti velkého města? Nenasycený se okem nenasytí. Velkolepá krajina vyvolá v člověku vyčerpaném nebo v krajině „nechtěně“ se octnuvším jen mdlý reflex, pokud se v ní octl bez možnosti vytěžit z toho svůj prospěch. Nemožnost těchto možností způsobuje toto zkalení.

Člověk nevzdělaný má dojem krásna často tehdy, když se protivy zostřují, když se modrá voda stává modřejší, žluté obilí žlutší, večerní nebe rudší.

.....

FILOSOF

Dá se shrnout, že z hlediska umění vypadala naše cesta takto: Snažili jsme se zlepšit ony napodobeniny skutečnosti, které vyvolávají všelijaké vášně a všelijaká hnutí mysli tím, že jsme je uzpůsobili tak, aby ti, kdo je spatří, získali schop-

nost napodobenou skutečnost účinně zvládat. Zjistili jsme, že se přesnějšími napodobeninami budí vášně a hnutí mysli, ba že vášně a hnutí mysli mohou sloužit zvladatelnosti skutečnosti.

.....

DRAMATURG

Neudivuje už vlastně, že umění, pověřené novým posláním, totiž rozbitím předsudků lidí o společenském soužití, bylo napřed téměř zruinováno. Teď vidíme, že se to stalo proto, že vzalo na sebe toto nové posláním, aniž se vzdalo předsudku, který se ho samotného týkal. Jeho celý aparát sloužil tomu, aby lidi smířil s osudem. Ten aparát je zničilo, když se náhle v jeho projevech objevil člověk jako strůjce svého osudu. Krátce, chtělo plnit své nové posláním, ale zůstat starým uměním. A proto se do všeho pouštělo váhavě, polovičatě, egoisticky, se špatným svědomím, ač nic nesluší umění méně. Teprve když se samo vzdalo, znovu se našlo.

HEREC

Rozumím, co se zdálo neuměleckým, bylo jen něčím, co neodpovídalo starému umění, nikoli něčím, co neodpovídalo umění vůbec.

FILOSOF

Proto se také někteří kajícím vrátili, když se nové umění zdálo tak slabé, lépe řečeno oslabeno novými úkoly, aniž se podařilo nové úkoly uspokojivě zvládnout, a raději se nových úkolů vzdali.

.....

HEREC

Celý nápad s použitelnými definicemi mi připadá studený a strohý. Budeme předvádět jen samé vyřešené problémy.

DRAMATURG

Také nevyřešené, také nevyřešené!

HEREC

Ano, aby se rovněž vyřešily! To už nemá s životem nic společného. I když se na něj můžeme dívat jako na pletivo vyřešených nebo nevyřešených problémů, problémy nedělají život. Život má také neproblematické stránky, nehledě na neřešitelné problémy, které také existují! Nechce se mi hrát jen samé šarády.

DRAMATURG

Chápu ho. Chce, aby „rýč zabral hluboko“. Směs očekávaného s nečekaným, srozumitelné v nesrozumitelném. Chce hrůzu mísit s potleskem, veselí s lítostí. Zkrátka: chce dělat umění.

HEREC

Nenávidím všechno žvanění o umění jakožto služebníku společnosti. Společnost se velkomožně uvelebí, umění k ní vůbec nepatří, je jenom jejím vlastnictvím, je jenom její slouhou. Copak musíme být všichni bezpodmínečně jen slouhy? Nemůžeme být všichni pány? Nemůže být umění pánem? Zrušme služebnost, i služebnost umění!

FILOSOF

Výborně!

DRAMATURG

Jaképak „výborně“? Takovým nespoutaným projevováním souhlasu rušíš všechno, cos řekl. Stačí, aby se někdo před tebou vydával za člověka utlačovaného, a hned jsi na jeho straně.

FILOSOF

Doufejme. Teď ho chápu. Obává se, že bychom z něho mohli udělat státního úředníka, ceremoniáře nebo mravokárce, který používá „uměleckých prostředků“. Uklidni se, to se tím nezamýšlí. Na umění herecké je možno se dívat jedině jako na elementární lidský projev, v němž je skrytý smysl. Je něčím jiným než umění válečné, které žádný smysl v sobě neskrývá. Umění herecké patří k elementárním společenským silám, zakládá se na bezprostřední společenské schopnosti, na radosti lidí ze společenství, je jako řeč sama, je druhem řeči. Navrhuj, abychom povstali a tím propůjčili tomuto uznání v naší paměti jakousi trvalost.

Všichni povstanou.

FILOSOF

Teď navrhuju, abychom využili našeho povstání ještě k tomu, že se půjdeme vymočít.

HEREC

Tímhle nakonec všechno pokazíš. Protestuji.

FILOSOF

Proč? Také v tom jsem poslušný pudu, podrobuju se mu, ctím ho. A zároveň se tím postarám, aby oslava důstojně vyzněla banalitou.

Nastane pauza.

AUDITORIUM STÁTNÍKŮ

FILOSOF

Jak jsme viděli, bude se naše divadlo neobyčejně lišit od divadla, toho obecného, dlouho osvědčeného, slavného a nepostradatelného ústavu. Důležitým rozdílem, rozdílem, který vás snad uklidní, bude omezenost jeho trvání. Má sloužit jen nouzi dne, právě našeho dne, nepochybně ponurého.

FILOSOF

Nelze to déle utajit, je vyloučeno vám to ještě zamlčet: jsem bez prostředků, bez domu, bez divadla, nemám jediný kostým, jediný kelímek s líčidlem. Za mnou stojí pánové *Pražádný a Jdou sem*. Za vaši námahu, která by musela být větší než všechna vaše námahy dosavadní, byste nemohli dostat zaplacení; ale ani sláva vám nekyne. Neboť ani slávu nemůžeme propůjčit. Neexistují noviny, které by naše pomocníky proslavily.

Pauza.

HEREC

Zůstalo by tedy při požadavku: práci pro práci.

DĚLNÍK

To je náramně zlý požadavek. To bych na nikom nežádal, to totiž slyším na pořád. „Copak tě netěší práce sama o sobě?“ ptají se zklamaně, když žádám o mzdu. „Copak nepracuješ pro práci?“ Ne, my bychom každopádně platili. Málo, ale ne nic, poněvadž se práce musí zaplatit.

DRAMATURG

Myslím, že získáte umělce spíš, když jim nedáte nic, než když nabídnete pár feniků. Když hrajou zadarmo, připadají si aspoň velkorysí.

HEREC

Vyláceli byste tedy přece jen nějaký ten fenik. Nu, neodmítl bych. V žádném případě. Do našeho vztahu by se tím dostal určitý pořádek a stal by se vztahem všedním. A darovanému koni byste pokud možno nehleděli do huby. A koneckonců to má přece právě být umění, kterému má být do huby vidět. Rozuměl jsem tomu tak: Tomu koni musí záležet na tom, aby se mu do huby koukalo. Tím je finanční stránka domluvena, v principu.

DRAMATURG

Zdá se, že lehkomyšlnost umělců celou situaci ulehčuje. Naprosto zapomíná, že se bude muset navíc vzdát i každodenní proměny v krále.

HEREC

Zdá se, že mi za to bude dopřáno proměňovat v tom novém divadle diváky v krále. A ne zdánlivé, nýbrž opravdové. Ve státníky, myslitele a inženýry. Jaké to bude publikum! Vše, co se ve světě děje, přivedu před jejich soudcovské stolice. A jakým vznešeným, prospěšným a slavným místem se mé divadlo stane, až bude laboratoří té spousty pracujících! Také já se budu řídit větou klasičků: Změňte svět, má to zapotřebí!

DĚLNÍK

To zní trochu velkohubě. Ale proč by nemělo, když za tím stojí velká věc?

BÁSNĚ Z KUPOVÁNÍ MOSAZI



MÁGOVÉ

Ale cožpak mágové nejsou Velkolepí, cožpak nás všechny nevtahují do svého kouzla? Nedovolují nikomu cítit jinak, než cítí oni, infikují všechny svými myšlenkami. Není to velké umění? Hypnotizování se dá jistě provádět šikovně, možná i umně, umění se při tom ještě objevuje, když mágové jsou v transu, ale zážitek, který vyvolají, je méněcenný, oslabuje a ponizuje.

Hle, s jakým čarovným pohybem
mág vytahuje z klobouku králíka,
ale i pěstitel králíků
se může čarovně pohybovat.

Vstupuje s hůlčičkou na jeviště a otlouká jim lýtkové svaly, zatímco oni čarují a jejich síla zmizí. Neboť jejich svaly se napínají přímo křečovitě, tak těžké je přimět nás, abychom uvěřili neuvěřitelnému, abychom prodávali hloupost jako moudrost, nízkost jako vznešenost, kýč jako krásu.

[NEHOTOVÉ]

Mnozí vycházejí z toho, že člověk je hotová věc, že vypadá tak a tak v tomto světle, tak a tak v onom, že říká to a to v této poloze, to a to v oné, a tak od začátku zkoušejí tuto postavu vystihnout a učinit ji celistvou. Je ale lepší posuzovat člověka jako nehotovou věc, aby mohl pomalu vznikat od výroku k výroku a od jednání k jednání. Jistě byste se i při studiu role rádi zeptali, jaký že člověk zrovna k tomu říká to a ono, ale musíte i vědět a spoléhat na to, že zvláštní člověk vznikne a stane se viditelným, až všechny jeho výroky a všechna jednání budou důsledně spjaty a předvedeny způsobem výrazným a hodnověrným.

Tím, že praví ano, tím, že říká ne,
tím, že udeří, tím, že je bit,
tím, že se druží, tím, že se nedruží,
tak se člověk tvoří tím, že se mění,
a tak vzniká v nás jeho podoba
tím, že se nám podobá a tím, že se nám nepodobá.

Nemáme tedy představovat někoho, ptáte se, kdo je pořád stejný, takže pak bude v různých situacích různý? Ale copak to nemá být ten určitý, co se mění, a to určitým způsobem, jinak než se mění někdo jiný? Odpověď zní: bude to někdo určitý, když všechno provedete pěkně po pořádku a vzpomenete si také na lidi, které jste pozorovali. Je tolik možností! Ten určitý se jistým způsobem změní a zůstane určitým dlouhý čas a jednoho dne je z něho jiný určitý, to se může přihodit. Jen byste se neměli hnát za zjevem, jenž všechno od začátku jakoby věděl a vynáší své karty, jak se nahodí příležitost. Vyřídte všechno po pořádku, vše prostudujte, všemu se podívejte, pracujte lehce a pravděpodobně, však vám z toho člověk vyjde, vždyť sami jste lidé.

LEHKOST

Když jste hotovi se svou prací, má vypadat lehce. Lehkost má připomínat námahu; je překonanou námahou nebo námahou vítěznou. Nuže, hned na počátku práce musíte zaujmout stanovisko, které míří k dosažení lehkosti. Nesmíte vynechávat těžkosti, nýbrž je musíte shromažďovat a svou prací ulehčovat. Neboť jen ta lehkost má cenu, již jest vítězná námaha.

Vizte přece tu lehkost,
s níž mocná řeka
rve hráze!
Zemětřesení
netečně třese zemí.
Děsivý požár
se s půvabem zmocňuje měst
a v pohodě je hltá:
vycvičená pijanka.

Existuje postoj začínání, který je pro docílení lehkosti prospěšný. Dá se mu naučit. Víte, že mistrovství spočívá v tom, že se naučíte učit se. Chcete-li nasadit veškerou sílu, musíme jí šetřit. Nesmíme dělat nic, co neumíme, ještě ne, co ještě neumíme. Musíme svůj úkol rozdělit tak, aby se jednotlivé části daly lehce zvládnout, neboť přetěžováním lehkosti nedosáhneme.

Ó slasti začínání! Ó časné jitro!
První trávo, když jako by bylo zapomenuto,
co je zelená! Ó první stránko knihy,

očekávané, velmi překvapující! Čti
pomalu, příliš rychlou četbou
nepřečtená část ti prořídne! A první pozdrave vody
na zpcené tváři! Čerstvá
chladná košile! Ó počátku lásky! Pohlede, jenž zabloudil.
Ó počátku práce! Studený stroj
plnit olejem! První hmátnutí a první zabzučení
naskakujícího motoru! A první polknutí
kouře plnicího plíce! A ty,
nová myšlenko!

[O NAPODOBOVÁNÍ]

Pouhý napodobitel, jenž nemá co říci
k tomu, co zrovna napodobuje, je jako ubohý
šimpanz, který napodobuje kouření svého krotitele,
aniž při tom kouří. Nikdy totiž
není bezmyšlenkovitá nápodoba
skutečným napodobováním.

O KAŽDODENNÍM DIVADLE

Vy umělci, kteří hrajete divadlo
ve velkých domech, pod umělými slunci,
před mlčícím množstvím, navštivte čas od času
i divadlo, které se odehrává na ulici.
To každodenní, tisícinásobné divadlo bez slávy,
ale tak živoucí, pozemské, z lidského soužití
čerpající divadlo, které se odehrává na ulici.
Tamhle sousedka napodobuje majitele domu, jasně předvádí
vodopád jeho řečí a ukazuje,
jak se pokouší odbočit od rozhovoru
o prasklém vodovodu. Chlapci
ukazují večer v parcích chichotajícím se
děvčatům, jak se brání a jak při tom

šikovně ukazují řadra. A tenhle opilec předvádí kázajícího faráře, který odkazuje chudinu na žírné nivy ráje. Jak užitečné je takové divadlo, jak vážné a veselé a jak důstojné! Tihle lidé nenapodobují jako papoušek a opice jen kvůli napodobování, lhostejni k tomu, co napodobují, jen aby ukázali, že umějí dobře napodobovat, nýbrž mají na zřeteli cíl. Vy, velicí umělci, mistrovští napodobitelé, nezůstávejte v tom za nimi! Ať jakkoli zdokonalujete své umění, nevzdalujte se příliš od onoho každodenního divadla, které se odehrává na ulici. Hle, tam ten muž na nároží! Ukazuje, jak došlo k nehodě. Právě vydává šoféra na soud davu. Jak seděl za volantem – a nyní napodobuje přejeteého, zřejmě starého muže. Z obou ukazuje jen tolik, aby nehoda byla srozumitelná, a přece dost, abyste je před sebou jasně viděli. Oba však neukazuje tak, jako by nebyli s to vyhnout se nehodě. Nehoda se tak stává srozumitelnou a přece nesrozumitelnou, neboť oba se mohli pohybovat i zcela jinak, teď ukazuje, jak totiž se mohli pohybovat, aby k nehodě nedošlo. Na tomto očitém svědkovi není zbla pověrčivosti, nevydává smrtelníky na pospas hvězdám, nýbrž jen jejich chybám.

Všimněte si také vážnosti a pečlivosti, s níž napodobuje. Tenhle člověk ví, že na jeho přesnosti mnohé závisí: zdali nevinný unikne zkáze, zdali poškozený bude odškodněn. Hle, teď opakuje, co už jednou udělal. Váhavě přivolává na pomoc vzpomínku, pln nejistoty, napodobuje-li dobře, přerušuje svůj výstup

a vyzývá kohosi jiného, aby uvedl to či ono na pravou míru. Nad tím se zamyslete s hlubokou úctou! A s údivem se zamyslete nad tím, že tento napodobitel nikdy neztratí sebe sama v tomto napodobování. Nepromění se nikdy v toho, koho napodobuje. Vždycky zůstává tím, kdo předvádí něco, do čeho sám není zapleten. Onen ho do ničeho nezasvětil, a proto nesdílí jeho city ani jeho názory. Ví o něm jen málo. Z jeho napodobování nevzniká nic třetího, co by se skládalo snad z něho a z toho druhého, tedy z obou; nic v čem by tlouklo srdce a myslil mozek. Zcela při smyslech stojí a předvádí cizího souseda.

Ta tajuplná proměna, která se na vašich divadlech zdánlivě uskutečňuje, proměna mezi šatnou a jevištěm: herec vychází ze šatny, král vstupuje na jeviště – to tajuplné kouzlo (viděl jsem mnohokrát, jak se mu kulisáci s pivními lahvemi v rukou smějí), to kouzlo tu není. Muž předvádějící na nároží nehodu není náměsíčný, na něhož se nesmí zavolat. Není to velekněz při bohoslužbě. Můžete ho kdykoli přerušit: odpoví vám docela klidně, a když jste si s ním porozprávěli, pokračuje ve svém výstupu.

Neříkejte však, že ten muž není umělec. Vztyčujete takovou zeď mezi sebou a vším světem, vylučujete se jen sami ze světa. Kdybyste řekli, že to vůbec není umělec, mohl by vám říci, že vůbec nejste lidmi, a to by byla větší výtka. Řekněte raději:

Je to umělec, protože je to člověk. Chtěli bychom to, co dělá on, udělat dokonaleji a být za to oslavováni, a přece je to, co děláme my, něco obecně lidského – každou hodinu se to odehrává v hemžení ulice a je to téměř tak oblíbené jako jídlo a dýchání.

Vaše předvádění divadla vede tak zpátky k praxi. Naše masky, že ano, nejsou ničím zvláštním, pokud jsou jen maskami: tamhleten prodavač šálů si nasazuje buřinku dobyvatele dívčích srdcí, věší si na ruku hůl, ba lepí si pod nos i knírek a přechází pak za svým stánkem houpavě sem a tam, aby tak ukázal výhodnou proměnu, jíž mohou muži dosáhnout šálami, knírky a klobouky. A naše verše, že ano, přece také znáte: kameloti vyvolávají přece ve zvláštních rytmech, aby tak vystupňovali účinek a usnadnili si mnohonásobné opakování! Mluvíme podle cizího textu, ale milenci a prodavači se učí také cizím textům a kolikrát cítujete cizí výroky! Tak se stávají maska, verš i citát něčím obvyklým, něčím neobvyklým však je velkorysá maska, krásně vyslovený verš a moudré citování.

Ale abychom si rozuměli: i kdybyste to, co dělá muž na nároží, vylepšili, udělali byste méně nežli on, kdybyste dělali divadlo s menší duchaplností, z menších pohnutek, méně zasahující do života diváků, kdybyste dělali divadlo méně užitečné.

ŘEČ K DÁNSKÝM DĚLNICKÝM DIVADELNÍKŮM O UMĚNÍ POZOROVATI

Přišli jste sem, abyste hráli divadlo, a teď najednou máte odpovídat na otázku: co to znamená? Přišli jsme, abychom před lidmi ukázali, co všechno umíte, abyste tedy byli vystaveni jako něco pozoruhodného... A doufáme, že lidé nám budou souhlasně tleskat, strženi námi ze svého těsného světa do vaší šíře a zároveň vychutnávající se podvod vyhnaný do krajnosti, vášně v jejich největší síle. A teď se vás ptají: co to znamená?

Tady totiž, v těch lavicích dole vypukl spor: vytrvale žádají někteří, abyste rozhodně neukazovali jen sebe, nýbrž svět. K čemu to je, říkají, máme-li vždy nanovo vidět, jak tenhle umí být smutný a tahle bezcitná nebo jakého zlého krále umí zahrát tamhleten vzadu, co s tím neustálým vystavováním grimas, co s tím jedním několika lidí, kteří mají svůj osud v hrsti?

Říkají: Hrajete nám samé oběti, děláte, jako byste byli bezbrannými oběťmi podivných sil a vlastních pudů. Neviditelné ruce jim náhle předhazují radosti, jako se psům předhazují zbytky, a stejně náhle jim smyčky padají na šíje, starosti, které přicházejí shora. Ale my, diváci na lavicích tam dole, sedíme se skelnatýma očima a civíme – strženi nyní vámi – na vaše grimasy a křeče, pociťující dodatečně trochu darované radosti a nezadržitelné starosti.

Ne, pravíme nespokojencům tam dole,
dost už! To nestačí! Copak jste
neslyšeli, že vešlo ve známost,
jak tuto síť lidé upletli a vrhli?
Už do všech tisícipatrových měst,
přes moře, rozbrázděná zalidněnými lodmi,
do nejvzdálenějších vsí pronikla zvěst,
že osudem člověka je člověk! Proto
žádáme nyní od vás, herců, divadelníků
naší doby – doby převratu a mohutného podrobení
vší přírody, i té lidské – žádáme, abyste
se konečně změnili a ukazovali nám svět lidí
takový, jaký je: vytvořený lidmi a změnitelný.

Zhruba tak se to ozývá z těch lavic. Ne všichni tam ovšem
s tím souhlasí. Většina dřepí se svěšenými
rameny a s čely zvrásněnými jako
vždy znovu marně přeorávaný úhor. Vyčerpání
neustálými boji všedního dne čekají
s lačností právě na to, čím ti druzí zhrdají. Na prohnětení
svých ochablých myslí. Na trochu napětí
přepjatých nervů. Na laciné dobrodružství, na hmat magických rukou,
který je vyvede ze ztraceného
neovládnutelného světa. Za kterými z našich diváků
tedy máte jít, herci? Navrhují vám:
za těmi nespokojenými.

Ale jak
to udělat? Jak
zobrazit to soužití lidí, aby
mu všichni rozuměli a aby si je osvojili? Jak
ukázat nejenom sebe samé a nejenom druhé,
jak se chovají, když
se chytí do sítě? Jak
nyní ukázat, jak se síť osudy plete a vrhá?
A že ji pletou a vrhají lidé? Především
se musíte naučit *umění pozorovati*.

Ty, herče,
musíš si přede vším jiným uměním
osvojit *umění pozorovati*.

Není totiž důležité, jak vypadáš, nýbrž
cos viděl a co ukazuješ. Hodno vědění
je to, co víš.
Budou tě pozorovat, aby viděli,
jak dobře jsi pozoroval ty.

Ale znalost lidí si nezíská ten,
kdo pozoruje jenom sám sebe.
Příliš mnoho skrývá sám před sebou. A nikdo
není moudřejší nežli on sám.

I musí tedy vaše školení začít mezi
živými lidmi. Vaší prvou školou
budiž naše pracoviště, váš byt, čtvrt, v níž bydlíte,
ulice, podzemní dráha a obchody. Musíte tam
pozorovat všechny lidi, ty cizí, jako byste je znali, ale
ty známé, jako by byli cizí.

Tohle je muž, který platí daně a nepodobá se
každému muži, který platí daně, i když
je každý platí nerad. Ba ani
sám sobě se při tomto úkonu vždycky nepodobá.
A muž, který daň vybírá:
je opravdu docela jiný než ten, který ji platí?
Nejenže sám platí daně, ale i jiné věci
má společné s tím, koho utlačuje. A tamhleta žena
nemluvila vždycky tak tvrdě, nemluví ke každému
tak tvrdě a ani tamhleta druhá
není laskavá ke každému. A tamhleten panovačný host –
je jenom panovačný, není také pln bázně?
Ale co ta sklíčená žena, která nemá boty pro své dítě?
Nedobyla boháčů jen zbytkem své odvahy?
Podívejte se, už zase je těhotná! A viděli jste pohled
nemocného muže, když se dozvěděl, že se už neuzdraví?
Že by se však uzdravil, kdyby
nemusil pracovat? Nyní listuje, jen se podívejte,
ve zbytku svého času listuje v knize, v níž stojí,
jak ze světa udělat obyvatelnou planetu.
A nezapomeňte ani na obrázky na plátně a v novinách!
Vizte, jak mluví a chodí ti vládnoucí,

kteří ve svých bílých ohavných rukách drží nitky vašeho osudu. Podívejte se na ně dobře. A teď si představte, co se děje kolem vás, všechny ty boje, tak názorné jako historické události, neboť tak je pak máte znázornit na jevišti: boj o práci, sladké a trpké rozhovory mezi mužem a ženou, diskuse o knihách, rezignaci a vzpouře, pokus a ztroskotání – to všechno pak znázorníte jako historické události. (I to, co se zde děje, zrovna teď u nás, můžete takto považovat za obraz: jak vás dramatik uprchlý ze své země zasvěcuje do umění pozorovati.)

Abyste mohli pozorovat, musíte se naučit srovnávat. Abyste mohli srovnávat musíte už mít za sebou pozorování. Pozorováním se dobíráte vědění, ale vědění je i zapotřebí k pozorování. A:

špatně pozoruje ten, kdo neví, co si má s pozorovaným počít. Bystřejším okem hledí na jabloň pěstitel ovoce nežli člověk na procházce. Žádný však nevidí člověka přesně, kdo neví, že osudem člověka je člověk.

Umění pozorovati, použité na lidi, je jenom odvětvím umění, jak zacházet s lidmi. Vaším úkolem, herci, je, abyste byli badateli a učiteli v umění, jak zacházet s lidmi. Tím, že znáte jejich podstatu a že ji ukazujete, učíte je, jak mají se sebou zacházet. Učíte je velikému umění soužití.

Jak ale slyším vaše otázky, máme my, ušlápnutí a štvání, využívání a odvislí, v nevědomosti udržování, v nejistotě žijící, zaujmout onen veliký postoj badatelů a průkopníků, kteří objevují cizí země, vykořisťují a podrobují si je? Byli jsme přece vždycky jen předmětem obchodování jiných, šťastnějších. Jak

se my, kteří jsme byli vždycky jen stromy nesoucícími ovoce, máme nyní sami stát zahradníky? Myslím, že právě to je umění, jemuž se musíte naučit vy, kteří jste herci a zároveň dělníci.

Nemůže být nemožné naučit se tomu, co přináší užitek. Právě vy, ve vašem denním zaměstnání, vyřibujete své pozorovací schopnosti. Poznat slabosti a přednosti dílovedoucího, přesně uvážit zvyklosti a způsob myšlení vašich spoludělníků, je pro vás prospěšné. Jak vybojovat třídní boj bez znalosti lidí? Vidím vás všechny, vidím nejlepší z vás, jak chtivě už saháte po vědomostech, po onom vědění, jež bystří pozorování a vede opět k novému vědění. A už studují mnozí z vás zákony lidského soužití, už se vaše třída hotoví překonat své obtíže, a tím i obtíže celého lidstva. A tady můžete vy, dělníctví herci, učíte se i učíte, zasáhnout svými rolemi do všech bojů lidí své doby a tak pomůžete vážností studia i zábavností vědění udělat zkušenost boje společným vlastnictvím a spravedlnost náruživostí.

HLEDÁNÍ TOHO, CO JE NOVÉ A CO JE STARÉ

Když čtete své role, zkoumavě, připraveni k údivu, hledejte, co je v nich nové a co staré, neboť naše doba a doba našich dětí je dobou bojů nového se starým. Lest staré dělnice, jež odnímá učiteli jeho vědomosti jako příliš těžký ranec, je nová

a je nutno ukázat ji jako něco nového. A starý
je za války strach dělníků
před letáky s novými vědomostmi; je nutno
ukázat jej jako něco starého. Ale
jak praví lid: V době, kdy se mění měsíc,
je starý měsíc
po celou jednu noc v náručí nového měsíce. Váhání bojácných
ohlašuje novou dobu. Neustále
se střídá ještě a už.
Boje tříd,
boje mezi starým a novým
zuří i v nitru lidí.
Učitelova ochota učit:
bratr ji nevidí, cizí člověk
ji vidí.
V každém hnutí a jednání své postavy hledejte,
co je v ní nové a co staré!
Naděje markytánky Kuráže
znamenají pro děti smrt; ale zoufalství
němé Katrin tváří v tvář válce
patří k tomu novému. Bezmocné pohyby, s nimiž
tato velická pomahačka vleče na střeche
záchranný buben, mají vás
naplňovat hrdoostí a zdatnost
markytánky, jež se ničemu nenaučí, pak soucitem.
Když čtete své role,
zkoumavě, připraveni k údivu, •
radujte se ze všeho, co je nové, a styďte se za vše, co je staré!

ZÁVĚSY

Na velkou oponu namalujte mi bojovnou
mírovou holubici mého bratra Picassa. Za ní
natáhněte drát a pověste
mi na něj lehce se chvící závěs,
za nímž jako za dvěma zpěnými vlnami
zmizí dělnice rozdělující letáky
i Galilei odpřísahající své učení.
Podle toho, co se hraje, může to být

závěs z hrubého plátna nebo z hedvábí
nebo z bílé kůže nebo z rudé, cožpak vím.
Jen ať není příliš tmavý, neboť na něj
máte pouštět titulky následujících
dějů, kvůli napínavosti, i proto,
aby všichni očekávali to, co mají očekávat. A ať
je ten závěs jen povytažený, neuzavírejte jím celé jeviště!
Aby divák, když se opře,
viděl příčinnivá opatření, jak všichni usilovně kvůli němu
vynakládají svůj důmysl, aby viděl, jak se snaší dolů
cínový měsíc, jak přinášejí
šindelovou střechu; neukazujte mu příliš mnoho,
ale něco mu ukažte! Ať si divák uvědomí,
že nečarujete, ale
že pracujete, přátelé.

SVĚTLA

Tak už nám pusť, osvětlovači, na jeviště světlo! Cožpak můžeme
my autoři a herci předvádět
své zobrazení světa v pološeru? Stmívání
uspává. Ale my potřebujeme, aby diváci
bděli, ba aby byli ve střehu. Ať tedy sní
ve světle, v jasů. Tu trošku noci,
která je tu a tam žádoucí, mohou naznačit
měsíce nebo lampy, i naše hra
může ukázat denní dobu,
je-li toho zapotřebí. O večerních lukách
napsal nám Alžbětinec verše
nedostížné žádnému osvětlovači, nedostížné
dokonce samotným lukám! Osvětluj tedy
to, čeho jsme dosáhli prací, aby diváci
viděli, jak si uražená selka
sedá na tavastlandskou zemi,
jako by byla její!

ZPĚVY

Oddělte zpěvy od všeho ostatního!
Emblémem hudby, změnou světél,
titulkem, obrázkem ohlašte,
že nyní vstupuje na jeviště
sesterské umění. Herci
se proměňují ve zpěváky. S jinými gesty
se obracejí k obecenstvu, pořád ještě
jako postavy hry, ale nyní i zjevně
jako ti, kteří vědí to, co ví autor.
Nanna Callasová, kulatolebá dcera pachtýřova,
jako slepice přinesená na trh,
zpívá píseň o prostém
střídání pánů, nepochopitelnou bez kroucení boků,
bez tohoto prostředku řemesla, které
proměnilo v jizvu svůj stud. A nepochopitelná
zůstala by markytánčina píseň o veliké kapitulaci,
kdyby se v ní hněv autorův
neproměnil v hněv markytánčin.
Ale suchý bolševický dělník Ivan Vesovčikov zpívá
kovovým hlasem neporazitelné třídy
a laskavá matka Vlasovová
zpívá svým vlastním obezřelým hlasem,
že vlajka rozumu je rudá.

REKVIZITY HELENY WEIGELOVÉ

Tak jako pěstitel prosa vybírá
pro své pokusné pole ta nejtěžší zrna a básník
do básně ta nejpřiléhavější slova, tak ona
vyhledává věci, které provázejí
po jevišti její postavy. Cínovou lžící,
kterou si matka Kuráž strká
do knoflíkové dírky své mongolské kazajky, stranickou legitimaci
laskavé matky Vlasovové a rybářskou síť
té druhé matky, španělské matky, nebo bronzovou mísu,

do níž Antigona smetá prach. Potrhanou už
kabelu, v níž dělnice nosí synovy letáky,
nelze zaměnit s taškou, do níž dává peníze
temperamentní markytánka! Každíčkový kousek
jejího zboží je pečlivě vyvolený, přezka a řemen,
cínové pouzdro a sáček na kulky, a pečlivě vybraný
je kapoun a hůl, kterou nakonec
stařena provleče postraňkem,
i prkno, na němž baskická matka peče chléb,
a potupné prkno Řekyně, které se nosí na zádech
a v němž jsou otvory pro ruce, i hrnec na sádlo,
majetek ruské ženy, tak nepatrný v policistově ruce – to všechno
vybraly podle stáří, účelu a krásy
oči vědoucí ženy
a ruce ženy pekoucí chléb, pletoucí síť,
vařící polévku,
oči a ruce znalkyně
skutečnosti.

ZOBRAZENÍ MINULOSTI A PŘÍTOMNOSTI ZÁROVEŇ

To, co zobrazujete, realizujete většinou,
jako by se to dalo nyní, teď. U vytržení
sedí v temnotách mlčící lidé odcizení
všednímu dni: Nyní
přinášejí ženě rybáře syna, kterého
generálové zavraždili. I to, co se v této jizbě
přihodilo předtím, je škrtnuto. Co se tu odehrává,
děje se teď a jen jedenkrát. Takhle hrát
jste zvyklí a radím vám teď, abyste
k této zvyklosti přidali ještě jednu. Ve vašem výstupu
zároveň vyjádřete, že se takový výjev
na vašem jevišti často opakuje, včera
jste jej hráli a zítra jej budete hrát znovu,
pokud přijde dost diváků.
Také byste kvůli nynějšku neměli zapomínat

na to, co bylo předtím a co poté, ani na to,
co se děje mimo divadlo zrovna dnes
a co je podobného ražení, ani byste
neměli zcela zapomínat na to, co s tím vůbec nesouvisí.
Jen byste tak měli ten výjev zdůraznit
a neskrývat při tom, z čeho ten důraz vychází.
Shrňte ve vašem výstupu, jak se lidé chovají
cestou ke svým záměrům, jak vše propracovávají.
Tak ukážete proud dění zároveň s průběhem
vaší práce a dovolte divákovi,
aby vše rozličně prožíval přicházející z minulosti,
jda poté do budoucnosti a máje vedle sebe
mnohé jiné dnešky. Nesedí pouze
ve vašem divadle, nýbrž i
ve světě.

O POSUZOVÁNÍ

Vy umělci, kteří se pro slasti-strasti
vydáváte soudu diváků, přiměřte se vydávat
od nynějška soudu diváků
i svět, který zobrazujete.

Zobrazovat máte to, co jest; ale také
co by mohlo být a co není a co by bylo prospěšné
máte naznačit, když zobrazujete, co jest. Neboť
se divák z vašeho napodobení učí, jak se chovat
vůči tomu, co se tu napodobuje. Toto učení
budiž radostné. Učení by se mělo vyučovat jako umění
a také chování vůči věcem a lidem
učte jako umění a provozovat umění je radostné.

Žijete ovšem v temné době. Vidíte, že člověkem
se tu háze sem a tam jako hříčkou zlých sil.
Bez starostí žije jen blázen. Je předurčen k zániku
kdo nepochybuje.
Co byla zemětřesení
v šedivém dávnověku proti útrapám měst,

jimiž jsme prošli? Co neúroda proti nedostatku,
jenž nás hubí uprostřed bohatství?

O KRITICKÉM POSTOJI

Kritický postoj
považují mnozí za neplodný.
To plyne z toho, že svou kritikou
nemohou ve státě ničeho dosáhnout.
Ale neplodný postoj
je jen slabý postoj. Ozbrojenou kritikou
mohou být rozdraceny státy.

Regulace řeky,
zušlechtění ovocného stromu,
výchova člověka,
přestavba státu
jsou příklady plodné kritiky.
A jsou to také
příklady umění.

DIVADLO, JEŽ HÝBE MYSLÍ

Mezi námi se mi zdá, že hraním divadla
hnout toliko línou myslí lidí,
je mrzké řemeslo. Jako maséři
mi připadáte, když saháte do příliš tučných břich
jak do těsta, abyste tak lenochům vyhněti bolest.
Letmo sestavené situace mají z platících vymačkat
vztek nebo bolest. Z diváka se tak stává voyeur. Přesycený
sedí vedle hladového.
City, které vzniknou, jsou tupé a nečisté,
všeobecné a nejasné, neméně falešné
než myšlenky mohou být. Tupé údery na páteř
a odpadky duše stoupají na povrch.

Se skelnými zraky,
se zpoceným čelem a s napjatými lýtky
sledují omámení diváci
vaše exhibice.

Není divu, že kupují lístky
po dvou, a není divu, že rádi
sedí v temnotě, která je skrývá.

DIVADLO, MÍSTO PRO SNY

Mnozí mají za to, že divadlo je místo,
kde se vyrábějí sny. Vás herce mají
za prodavače omamných prostředků. Ve vašich
zatemněných domech se měníte v krále a neohroženě
konáte heroické činy. Jati nadšením
nad sebou samými nebo soucitem k sobě
sedí diváci ve šťastném rozptýlení zapomínající
na obtíže všedního dne, uprchlíci. Všelike báje mísíte zkušenou rukou, takže
naše mysl se rozruší. K tomu používáte
událostí ze skutečného světa. Ovšem člověk,
který do toho rovnou vpadne, s dopravním
randálem v uších a dosud střízlivý,
sotva rozpozná tam nahoře na vašich prknech
svět, který zrovna opustil.

A když pak nakonec vyjde z vašich domů,
jsa opět obyčejný člověk a nikoli král,
nepozná už tento svět, nevyzná se ve skutečném životě.

Ale mnozí ovšem mají tento shon za nevinný.

Za špatnost a jednotvárnost našeho života, říkají,
jsou nám sny vítané. Jak to vydržet

beze snů? Tak se však stává, herci, vaše divadlo

místem, kde se člověk učí snášet špatný a jednotvárný život
a vzdává se velkých činů a dokonce

i soucitu nad sebou samým. Vy však, smutní podvodníci,

ukazujete falešný svět, nedbale pomíchaný

tak jak jej ukazuje sen, přáními pozměněný

nebo obavami zpitvořený.

OČISTA DIVADLA OD ILUZÍ

Víc a víc ve vašich rozpadlých domech lidé
náruživě očekávají šťastný konec nějakých zmatků,
aby si oddychli alespoň zde nebo přece jen
ve strašlivém konci: něco šťastného, dohoda s neštěstím.
Všude jinde jsou lidé již odhodláni takový šťastný konec
nachystat zmatkům, které poznali jako lidmi připravené,
tudíž lidmi ukončitelné.

Utlačovatel, pro něhož stíráte pár slz,
spolu se vstupným žebrajíte do klobouku,
už se radí, jak těm slzám uniknout. A uvažuje
o velkých činech k vytvoření společnosti, která
velké činy umožňuje. Kuli už hostinskému
vyráží opium z ruky, a pachtýř prodává
namísto novin kořalku z brambor, a vy ještě mícháte
ve špinavém hrnci staré laciné dojetí.

Vašemu špatně sklíženému světu, sestávajícímu z několika
na stavbě zbylých prken, ukazujete za hypnotických pohybů
v magickém osvětlení, jak se vyvolává srdeční tep.

Tam jsem přistihl jednoho, jak žebřá o milost
pro jednoho utlačovatele. Tam předstírají dva
milostnou scénu s vroucími vzdechy, které zřejmě
odposlouchali svému týranému služebnictvu.
Tamtoho vidím, jak představuje velitele šířaného utrpením
a je to utrpení, které sám prožíval, když mu snížili plat.

...

Ach, váš chrám umění hlaholí opět křikem handlířů.

Toho tam vidím s gesty kněze

prodávat dvě libry mimikry, je smíchán s temnotou,

ruce má špinavé od výměny peněz

ze všelijakých odpadků, které smrdí minulými stoletími,

a tamten vám hloupě a drze ukazuje rolníka,

kterého vídal jako skrčka; nikoli někde na poli, nýbrž

v kočovném divadle.

...

Z přirozeného studu dítěte

odmítat přetvářku na divadle

a z nevole dělníků

tvářit se divoce, když

chtějí ukázat svět, jaký je,
abychom jej mohli změnit,
vychází najevo, že klamat
je pod lidskou důstojnost.

Fragmentárně

UKAZOVÁNÍ MUSÍ SE UKAZOVAT

Ukazujte, že ukazujete! Nad všemi těmi různými postoji, které ukazujete, pokud ukazujete, jak se lidé chovají, neměli byste přece zapomenout na postoj ukazování. Všechny postoje mají vycházet z postoje ukazování. Postup je tento: Nežli ukážete, jak někdo kuje zradu nebo jak ho popadá žárlivost nebo jak uzavírá obchod, pohleďte na diváka, jako byste chtěli říci: Teď dávej pozor, ten člověk teď zrazuje a dělá to takhle, takový bude, až ho popadne žárlivost, tak jednal, když obchodoval. Takto vaše ukazování podrží postoj ukazování. Postoj uvádění do pořádku, postoj vyřizování, postoj trvalého pokračování. Tak ukážete, že ukazujete každý večer to, co tu teď ukazujete, co jste už ukazovali častěji, a vaše hraní jako by si osvojilo něco tkalcovského, něco řemeslného. K ukazování také patří, že se totiž stále snažíte podívanou hodně ulehčit, poskytnout nejlepší nahlédnutí do všech dějů, dělejte to viditelně! Pak toto zrádné počínání, obchodní uzavírání a žárlivostní propadání něco získá z každodenních úkonů jako je jídlo, pozdravování a pracování. (Pracujete přece, ne?) A za vašimi postavami zůstanete vy sami viditelní jako ti, které předvádíte.

O VCIŤOVÁNÍ

Můžete zjistit, že jste špatně hráli,
podle toho, ze diváci pokašlávají,
když vy pokašláváte.

...
Představujete rolníka a přenášíte se
do takového stavu nedostatečné soudnosti,
že sám věříte, že jste skutečně rolník, a tak
věří i diváci, že jste rázem skuteční rolníci,
ale herci a diváci
mohou věřit, že jsou rolníci,
když to, co cítí, vůbec není to,
co cítí rolník.

Čím opravdověji je rolník předváděn,
tím řidčeji si může divák myslit,
že on sám je rolník, neboť tím různější
je tento rolník v mysli toho,
jenž rolník vůbec není.

...
Nikdy byste neměli rolníkovi brát
„to rolnické“, ani pachtýřovi
„to pachtýřské“, aby se prostě stali lidmi jako ty a já
a jejich city byly různé u tebe i u mne.
I ty a já nejsme stejní a také jen lidé, ať rolníci nebo pachtýři,
a kdo říká, že city se musí dělit?
Herče, nech rolníka rolníkem
a zůstaň hercem! A ať je odlišný
od každého jiného rolníka a také pachtýř
ať se náležitě odlišuje od jiných pachtýřů,
neboť ať jsou jakkoli rozliční, svým rolníkům,
kteří jsou rovněž tak rozliční, nachystají
velmi podobný osud nebo jim oni v daném čase
nachystají podobný osud,
takže rolník zas bude rolník a pachtýř zas bude pachtýř.

Fragmentárně

MLUVNÍ CVIČENÍ PRO HERCE

Z otázky a odpovědi
vzcházím, tázaje se a odpovídaje.
Stavějí na mne a proměňují mě.
(Do zbledlých skrání nové slovo vhání
nový ruměnc, ach, ale po mých slovech
bylo takové mlčení, že má tvář
musí být propadlá jako kousek půdy, pod níž
kdysi byl pramen a nyní se tam boří noha.)
Když jsem vystoupil, nebyl jsem nic,
když jsem mluvil, znali mě,
když jsem odstoupil, nic neustoupilo.

Ale pečlivě jsem přece
odváděl slova, jež mi byla svěřena,
prováděl pohyby, jež odpovídaly smyslu, a
přesně
stál, jak bylo ujednáno.
Mluvil jsem, jak jsme si to domluvili,
a na své smrti jsem si dal záležet.
Mezi třetí a čtvrtou řádkou jsem se na okamžik pozdržel,
nezapomněl jsem tedy naznačit lež,
také mé sténání nebylo příliš hlasité a našel jsem
hned napoprvé místo pro pád, kde bylo světlo.
(V třetí řeči u zdi jsem provedl změnu,
ale po dlouhém přemýšlení a zkusmo.)

Smyslu jsem sloužil ze všech sil.
Rozvážil jsem vždy, co jsem říkal,
sebe jsem nechával venku.
Co jsem dělal, odevzdával jsem údivu.
Sám udiven ukazoval jsem svěřené.
Mluvil jsem téměř se popíraje.
Když jsem měl být veliký, neposmíval jsem se
menším a vměšoval jsem malé
do své velikosti. Stejně tak když jsem byl malý,
nezapomínal jsem na respekt a nezůstával bez velikosti.
Velké a malé odlišuji od většího a menšího.
Nikdy

nevynechala má rozpornost, stejně jako
tep mého srdce.

Stále opouštím kvůli kontrole
svou stranu: nezdám ji nikdy.

Tak hraji:
Povalen nepřítelem
padám jak prkno.
Leže hlasitě křičím,
o smilování křičím co zmůžu:
Ale teď
s křikem vstávám.
Lehce se zvedám. K jinému povalenému
pružným krokem přistupuji
a odpírám slyšet jeho křik,
nýbrž zvedám nohu, abych ho kopl,
a také bych to udělal,
kdybych teď už zase neležel tiše se zalykaje,
abych dále umíral, jak je mi určeno. Přesto
jsem nebyl lhostejný a neustále jsem se rozhodoval,
zatím co jsem mluvil, a stále pro lepší řešení.
Pověřen zítřejšími
byl jsem srozuměn se zítřkem.
Ale na diváka jsem nevyvíjel žádný nátlak.
On nebyl já, já nebyl on.
Nestyděl jsem se, nepokořil jsem se.
Velké jsem pojal jako velké, malé jako malé.
Z ničeho jsem neudělal něco, z něčeho nikoli nic.
Když jsem odcházel, nepřál jsem si zůstat.
Nežli nebylo řečeno vše, neodešel jsem.

Nic jsem tedy nezamlčel a nic nepřidal:
Dobré náčiní, úzkostlivě zachovávané, častokrát přezkoumávané
za důkladného cvičení.

HEREČKA V EXILU

Věnováno Heleně Weigelové

Ted se líčí. V bílé komůrce
sedí sehnutě na nuzné stoličce,
s lehkými gesty
nanáší před zrcadlem líčidlo.
Pečlivě odstraňuje z tváře
každou zvláštnost: nepatrný pocit
to pozmění. Někdy
svěsí štíhlé a ušlechtilé paže
jak to dělají ti, kdo tvrdě pracují.
Má už na sobě hrubou bluzu
se záplatami na rukávě. Lýkové střevíce
jsou dosud na stolku.
Když je hotová,
ptá se horlivě, jestli už donesli buben,
bez něhož se neobejde dunění děl,
a jestli velká síť
už visí. Pak vstane, malá postava,
velká bojovnice,
aby si stoupla do střevíců a předvedla
boj andaluské rybářky
proti generálům.

POPIS HRANÍ H. W.

Jakkoli ukázala vše,
čeho je třeba, aby se porozumělo
ženě rybáře, přece jen se beze zbytku neproměňovala
v tuto ženu, nýbrž hrála tak, jako by se mimoto
ještě zabývala přemýšlením, jako by
se pořád ptala: Jak to vlastně bylo?
Ačkoli se vždy nedaly uhádnout
její vlastní myšlenky o ženě rybáře,
tak přece jen ukázala,
že tak myslila,
a vyzývala také tak myslet.

PÍSEŇ PISATELE DIVADELNÍCH HER

Jsem pisatel divadelních her. Ukazuji,
co jsem viděl. Na lidských trzích
jsem viděl, jak se s člověkem obchoduje. To ukazuji,
já, pisatel divadelních her.

Jak k sobě vcházejí do místnosti s plány
nebo s pendrekou nebo s penězi,
jak postávají na ulicích a čekají,
jak si navzájem chystají léčky,
plní naděje,
jak si domlouvají schůzky,
jak se vzájemně věší,
jak se milují,
jak brání kořist,
jak jedí,
to ukazuji.

Podávám zprávu o slovech, jimiž na sebe volají.
Co matka říká synovi,
co podnikatel poroučí poddanému,
co žena odpovídá mužovi.
O všech těch prosebných slovech, o všech těch panovačných,
žadonivých, mylných,
lhářských, nevědoucích,
krásných, zraňujících,
o všech těch slovech podávám zprávu.

Vtom vidím, jak se blíží sněhové vánice.
Vtom vidím, jak sem postupuje zemětřesení.
Vtom vidím, jak uprostřed cesty vyrostly hory,
a vidím, jak řeky se vylévají z břehů.
Ale vánice mají na hlavách klobouky.
Zemětřesení mají v náprsní kapse peníze.
Hory vystoupily z vozidel
a dravé řeky disponují policisty.
To odhaluji.

Abych byl s to ukázat, co vidím,
probírám se díly jiných národů a jiných epoch.
Napsal jsem podle těchto předloh několik her, podrobně
zkoumajte tehdejší techniku a vštěpuje si to,
co se mi hodí.

Studoval jsem, jak Angličané zobrazovali
velké feudály, bohaté postavy,
které používají světa ke svému rozvinutí.
Studoval jsem moralizující Španěly,
Indy, mistry krásných počitků,
a Číňany, kteří zobrazují rodiny
a pestré osudy v městech.

A tak rychle se měnil za mých časů
vzhled domů a měst, že odjet na dva roky
a vrátit se zpátky, znamenalo vlastně přijet do jiného města,
a obrovské množství lidí změnilo své vzezření
v několika letech. Viděl jsem
vcházet dělníky do vrat továrny a ta vrata byla vysoká,
ale když vycházeli ven, musili se shýbnout.
I pravil jsem k sobě:
Vše se proměňuje a trvá jen ve své době.

Opatřil jsem tedy každé dějiště poznávacím znamením,
vypálil jsem každému továrnímu dvoru a každé
místnosti jejich letopočet,
tak jako pastevcí vypalují dobytčeti jeho číslo, aby je poznali.
I věty, které byly vyřčeny,
jsem opatřil poznávacím znamením, takže se staly jakýmiś výroky
pomíjejících lidí, které se zapisují,
aby se na ně nezapomnělo.

Co řekla tahleto žena v pracovní haleně,
skloněna nad letáky, v těchto letech,
a jak mluvili burziáni se svými písaři,
s klobouky do týla, včera,
to jsem opatřil znamením pomíjejícího
letopočtem.

Vše jsem však vydal napospas údivu,
i věc nejdůvěrněji známou.
O tom, že matka podala dítěti prs,
jsem referoval jako o něčem, co mi nikdo neuvěří.
O tom, že vrátný zapráskl před mrznoucím dveře,
jako o něčem, co dosud nikdo neviděl.

Fragmentárně

POZDNÍ ÚČINEK

Svoje věty říkám dříve než
je posluchač zaslechne; co pak slyší
je minulostní. Každé slovo, jež propustí rty,
opíše oblouk a zapadne do ucha posluchačova,
čekám a slyším, jak narazí, vím,
že nepocítujeme totéž a že
nepocítujeme současně.

ÚVAHA

Kdybychom byli králové, jistě bychom
jako králové jednali, ale když bychom jednali jako králové,
jednali bychom jinak než my.

LÍČIDLA

Můj obličej je nalíčený, očištěný od
jakýchkoli zvláštností, vyklizený, aby zrcadlil
myšlenky, měnlivé nyní jako
hlas a gestus.*

* Weigelová se v některých hrách před každým obrazem nově líčila, takže,
když v jedné scéně vystoupila nenalíčená, zapůsobilo to velmi zvláště.

UVOLNĚNÉ TĚLO

Tak je mé tělo uvolněné, mé údy jsou lehké a jednotlivé, všechny předepsané postoje jim budou příjemné.

NEPŘÍTOMNÝ DUCH

Tak je můj duch nepřítomný, že co mám udělat, udělám nazpaměť, můj rozum pořádkově prochází tím vším.*

SAMOMLUVA JEDNÉ HEREČKY PŘI LÍČENÍ

Mám hrát pijanku,
která prodává své děti,
v Paříži za časů Komuny.
Mám jenom pět vět.

Ale mám také trochu chůze, ulicí nahoru.
Půjdu jako osvobozený člověk,
člověk, kterého kromě alkoholu
nikdo nechtěl osvobodit, a budu
se otáčet jako opilci, kteří se bojí,
že je někdo pronásleduje, budu
se rozhlížet po publiku.

Nazkoušela jsem svých pět vět jako dokumenty,
které se omývají kyselinami, nejsou-li pod zjevnými
tahy písma ještě jiné. Oslovím
každého jedince jako bod obžaloby
proti mně a proti všem, kteří mi přihlížejí.

* Je výhodné v přestávkách číst. Soustředění musí být přirozené, spoluúčast střídavě silná, jak kdy. Protože divák by neměl být podroben, nesmí být nátlaku podroben ani herec.

Kdybych byla bezmyšlenkovitá, líčila bych se
jednoduše jako stará pijanka,
zchátralá a nemocná. Vystoupím však
jako hezká osoba, zničená,
kdysi se žlutou, měkkou pletí, nyní zpuštělá,
kdysi žádoucí, nyní hnusná,
aby se každý ptal:
Kdo to způsobil?

ÚSPORNÝ VÝSTUP MISTROVSKÝCH HERCŮ

Z podnětu dialektikova hráli mistrovští herci
obyčejně jen jednu scénu. Koncipovali ji téhož večera,
poté co v ní přečasto viděli herce, kteří
se řídili vzorem vytvořeným na velkých zkouškách
mistrovskými herci. Touto sebekritikou
se rozproudila výstavba rolí a celé dílo bylo
v trvalém pohybu, na různých místech
blýskavé, neustále nové a neustále
samo se vyvracející.

HERCŮV POHŘEB (Z „PŘEDSTAV“)

Když Proměnlivý umřel,
položili ho do malé vybílené komory
s výhledem na rostliny pro návštěvníky,
položili mu k nohám na zem
sedlo a knihu, šejkr a skříňku s líčidly,
na stěnu dali železný hák
k napichování cedulek se záznamy
nezapomenutých laskavostí mrtvého a
vpustili návštěvníky.

I vstoupili jeho přátelé
(i ti z jeho příbuzných, kteří mu byli nakloněni),

jeho spolupracovníci a jeho žáci, aby dodali
cedulky se záznamy
nezapomenutých laskavostí mrtvého.

Vstupující s Proměnlivým do domu smutku
nesli před ním masky
z jeho pěti velkých děl,
tří příkladných a dvou sporných.
Ale přikryt byl červenou vlajkou,
darem dělníků,
za jeho práci ve dnech převratu.

Na dveřích domu smutku si zástupci rad
také přečetli text jeho propuštění
s popisem jeho zásluh, s vymýcením
všech výtek a s nabádáním žijících,
aby ho následovali
a zaujali jeho místo.

Pak ho pohřbili v městském parku, tam,
kde jsou lavičky pro milence.

DODATKY K TEORII „KUPOVÁNÍ MOSAZI“



[PRVNÍ DODATEK K TEORII „KUPOVÁNÍ MOSAZI“]

Teorie je poměrně prostá. Sleduje se styk jeviště s hledištěm, způsob, jak se divák má zmocňovat pochodů na jevišti. Divadelní zážitek se uskutečňuje pomocí procesu vciťovacího, jak konstatuje už Aristoteles v „Poetice“. Mezi prvky, ze kterých se takto vzniklý divadelní zážitek skládá, musí chybět kriticismus; čím lépe vciťování funguje, tím méně ho musí být. Kriticismus nutno produkovat vůči uskutečňování vciťovacího procesu, nikdy vůči dějům, jež vidí divák na jevišti zobrazeny. Při aristotelském divadle není zcela správné mluvit o „dějích, jež vidí divák na jevišti zobrazeny“. Ve skutečnosti nejsou hra a fabule aristotelského divadla předurčeny k tomu, aby reprodukovaly děje ze života, nýbrž aby uskutečnily zcela pevně stanovený divadelní zážitek (s určitou katarzí). K tomu je ovšem třeba dějů, které připomínají opravdový život, a ty musí být poněkud pravděpodobné, aby se iluze dala vzbudit, poněvadž by se bez ní vciťování nepovedlo. Není však nikterak nutno, aby se projevila také třeba kauzalita pochodů, stačí naprosto, když se o ní nemusí pochybovat.* Jen ten, kdo je zainteresován především na samotných životních pochodech, které divadla naznačují, je s to vidět v pochodech na jevišti odraz skutečnosti a kritizovat. Když to činí, opouští oblast umění, neboť umění nevidí svůj hlavní úkol v pořizování odrazů skutečnosti bez rozdílu. Jak řečeno, má zájem jen na zcela určitých odrazech, to znamená na odrazech s určitým efektem. Vciťovací akt, který produkuje, by se kritickým postojem diváka k pochodům jedině narušil. Otázkou teď zůstává, zda je vůbec nemožno pověřit umění úkolem zobrazovat skutečné pochody, docílit, aby postoj diváka ke skutečným pochodům byl postojem uměleckým. Při studiu tohoto problému se ukazuje, že by se musel změnit způsob styku jeviště s hledištěm, aby se dosáhlo toho velkého obratu. Vciťování by při tom nově pojetém provozování umění ztratilo vůdčí postavení. A náhradou se pak použije zcizujícího efektu (efektu Z), který je rovněž uměleckým efektem a vede k divadelnímu zážitku. Spočívá v tom, že se pochody skutečného života znázorňují na jevišti tak, aby zvláště jejich kauzalita vynikla a zaujala diváky. K emocím dochází i při tomto umění. Je to

.....
* V principu lze přivodit kompletní divadelní zážitek naprosto klamným znázorněním životního příběhu.

zvládnání skutečnosti, které tímto zobrazováním umožněno vyvolává v divákovi emoce. Efekt Z je starý umělecký prostředek, známý z komedie, z některých odvětví lidového umění a praxe asijského divadla.

2. srpen 1940

DRUHÝ DODATEK K TEORII „KUPOVÁNÍ MOSAZI“

Několik věcí může ozřejmit, jak se materialistická dialektika projevuje v teorii:

1

Samozřejmost, to znamená zvláštní podoba, kterou zkušenost přijala ve vědomí, se zase zruší, když se efektem Z neguje a pak promění v něco, co se stane jiným způsobem *zřejmé*. Schematizace se tím znemožní. Vlastní zkušenosti individua korigují nebo potvrzují, co převzalo od celku. Původní nalézací akt se zopakuje.

2

Rozpor vciťování a distancování se prohloubí a stane se prvkem zobrazování.

3

Při *historizaci* se zkoumá určitý společenský systém z hlediska jiného společenského systému. Tato hlediska určuje vývoj společnosti.

Důležitá věc: Aristotelská dramaturgie nepřihlíží, to znamená nedovoluje přihlídnout k objektivním rozporům v procesech. Musely by se proměnit v rozpory subjektivní (v hrdinech uložené).

2. srpen 1940

TŘETÍ DODATEK K TEORII „KUPOVÁNÍ MOSAZI“

Potřeba diváka naší doby, aby si mohl na chvílku oddechnout od dennodenní války, se dennodenní válkou vytrvale znovu vrací, sváří se však stejně vytrvale s potřebou stát se pánem svého osudu. Dělení těchto potřeb podle toho, zda

slouží zábavě nebo obživě, je umělé, při zábavě (způsobu, který rozptyluje) se neustále ohrožuje obživou, neboť divák není snad odváděn do nicoty, do cizoty, nýbrž do zkresleného světa a doplatí za svá vybočení, která mu připadají jen jako výlety, v reálném životě. Vciťování do nepřítele nezůstává pro něho bez následků, stává se tím svým vlastním nepřítelem. Náhražka uspokojí potřebu a otráví tělo, diváci si přejí, aby byli současně rozptylováni a vedeni, a oboje si musí přát pro dennodenní skutečnost války.

Nové divadlo je prostě divadlem člověka, který si začal pomáhat sám. Tři sta let techniky a organizace ho změnilo. Divadlo uskutečňuje tu změnu velmi pozdě. Shakespearovský člověk je vydán svému osudu, to znamená svým vášním napospas bez možnosti obrany. Společnost mu nepodává pomocnou ruku. Velkolepost a vitalita typu se pak uvnitř jasně fixované oblasti projevuje.

Nové divadlo se takto obrací na člověka společenského, neboť člověk si společensky pomohl ve své technice, vědě a politice. Jednotlivý typus a jeho způsob jednání se odkryje tak, aby bylo vidět sociální pohnutky, neboť jedině jejich ovládnutí umožní zásah. Individuum zůstává individuem, stává se však společenským fenoménem, jeho vášně například se stávají společenskou záležitostí, a také jeho osudy. Postavení individua ve společnosti ztrácí svou „danost přírodou“ a vstoupí do středu zájmu. Efekt Z je sociálním opatřením.

2. srpen 1940

[ČTVRTÝ] DODATEK K TEORII „KUPOVÁNÍ MOSAZI“

1

Při aristotelské kompozici hry s příslušným způsobem hraní (oba pojmy lze případně přehodit) se podporuje klamání diváka o tom, jak se události na jevišti odehrávají ve skutečném životě a jak k nim tam dochází tím, že přednes fabule tvoří absolutní celek. Detaily nelze jednotlivě s detaily, s nimiž ve skutečném životě korespondují, konfrontovat. Nic se nesmí vytrhávat „ze souvislosti“, a tím případně uvést ve vztah ke skutečnosti. To se při zcizujícím způsobu hraní odstraní. Fabule tedy postupuje diskontinuitně, jednotný celek se skládá ze samostatných částí, které se dají, ba musí okamžitě konfrontovat s dílčími událostmi, které jim korespondují ve skutečnosti. Tento způsob hraní čerpá neustále všechnu sílu z konfrontace se skutečností, to znamená, upírá neustále pozornost na kauzalitu zobrazených událostí.

2

Pro dosažení efektu Z se herec již nesmí *beze zbytku proměnit* v jevištní postavu. *Předvádí* postavu, *cituje* text, *opakuje* skutečnou událost. Divák se zcela „neupoutává“, neusměrní duševně, neuvede do fatalistické nálady vůči předváděnému osudu. (Může pocítit hněv, kde jevištní postava pociťuje radost, a tak dále. Je mu ponecháno na vůli a chvílemi se mu dokonce naznačí, aby si představil jiný průběh nebo aby si jiný průběh našel, a tak dále.) Události se *zhistorizují* a *sociálně zakotví*. (K tomu prvnímu dochází samozřejmě především u událostí z přítomnosti: Co je, nebylo vždy a nebude navždy. To druhé neustále pochybuje a diskutuje o momentálním společenském pořádku.) Efekt Z je technika, kterou si osvojíme, když se seznámíme s jejími základními rysy.

3

Mají-li se zjistit zákonitosti, pak je třeba přijímat přirozené průběhy jaksi s údivem, to znamená, nutno je zbavit jejich „samozřejmosti“, aby se dospělo k jejich pochopení. Aby se zjistila zákonitost pádu vymrštěného předmětu, nutno pro něho v duchu dosadit ještě jiné možnosti; mezi uváženými možnostmi je možnost přirozená, opravdová, pak možností správnou, a ostatní uvážené možnosti se projevují jako nemožnosti. Divadlo, které efektem Z vyvolává takový udivený, vynalézavý a kritický postoj diváka, není tím, že zaujímá postoj, který musí zaujmout i věda, ještě vědeckým institutem. Je leda divadlem vědeckého věku. Využívá postoj, který zaujímá jeho divák v životě, pro divadelní zážitek. Vyjádřeno jinak: Vciťování není jediným pramenem citů, který má umění k dispozici.

4

V oblasti pojmů aristotelského divadla by byl popisovaný způsob hraní jen záležitostí stylovou. Je mnohem víc. Divadlo jím nikterak neztrácí své staré funkce *zábavy* a *poučení*, nýbrž je přímo obnovuje. Znázorňování se stává opět zcela přirozené. Může vykazovat různé styly. Zabývání se skutečností propůjčí *fantazii* teprve pravý požitek. Veselí i vážnost ožijí kritikou, která je tvůrčí. Vcelku jde o sekularizaci staré kultické instituce.

3. srpen 1940

POZNÁMKY EDITORA



Většina dialogů *Kupování mosazi* byla napsána 1939/40, přičemž „podnět k té formě daly dialogy Galileiho“, jak se lze dočíst v jednom z deníkových záznamů.

Různost verzí dialogů je dána růzností plánů, žádný z nich se neuskutečnil. Množství zachovaných dialogů představují zlomky, jež Brecht chtěl později shrnout. Ale během práce se koncepce několikrát změnila.

Zveřejnění *Kupování mosazi* v předkládané formě se dále zdůvodní.

Při uspořádání zlomků pro toto vydání se vycházelo z Brechtových plánů. O koncepci *Kupování mosazi* Brecht napsal: „Filosof trvá na P-typu (planetárním typu) místo na K-typu (kolotočovém typu), na divadle se záměry jediné didaktickými; činnost lidí (a také jejich myslí), modelovaná prostě jen ke studiu; fungování společenských vztahů se předvede, aby společnost mohla zasáhnout. Jeho přání se v divadle rozplynou, poněvadž se divadlem uskutečňují. Z kritiky divadla se stává nové divadlo. Všecko uzpůsobeno tak, aby se to dalo nastudovat, s experimenty a exercicií. Osou efekt Z.“

„Rozhovor čtyř osob, jak hrát divadlo nově“ – takto Brecht nazval později *Kupování mosazi* v knize „Theaterarbeit“ (Divadelní práce) – se dělí na čtyři noci. O obsahu první noci si Brecht poznamenal 17. října 1940:

„Obsah první noci *Kupování mosazi*:

1. Linie pokusů, jak uskutečnit lepší reprodukce lidského soužití, se táhnou od anglické restaurační komedie přes *Beaumarchaise* k Lenzovi. Naturalismus (Goncourtů, Zoly, Čechova, Tolstého, Ibsena, Strindberga, Hauptmanna, Shawa) poznačuje vliv evropského dělnického hnutí na jeviště. Komedie se mění v tragédii (poněvadž se point of view třídně nemění?). Stále víc vystupují nedostatky aristotelské dramaturgie: reprodukce ztrácejí použitelnost pro praxi.
2. Děj musí obsahovat „příběhy vzbuzující strach a soucit“ (*Poetika*, IX, 9). Nutnost organizovat tyto nebo podobné emoce ztěžuje uskutečnění reprodukce v praxi použitelných. Přinejmenším je evidentní, že k organizování těchto emocí nejsou pro praxi použitelné reprodukce lidského soužití *nutné*. Stačí, když reprodukce jsou aspoň *pravděpodobné*. Ale celá ta technika sugesce a iluze znemožňuje kritický postoj publika k reprodukováným příběhům. Velká témata lze uvést na jeviště jedině tehdy, když se do jejich středu postaví určité soukromé konflikty. Upoutají diváka, který se má osvobodit.
3. Teoreticky se velmi těžko pozná, že napodobeniny aristotelské dramatiky (dramatiky směřující ke katarzi) jsou v uživatelnosti omezené svou funkcí (zobrazovat určité emoce) a k ní potřebnou technikou (sugesce) a že se tím divák dostane k postoji (vcítění), při němž dokáže těžko zaujmout kritický vztah

k zobrazenému, to znamená, že jej dokáže zaujmout tím méně, čím lépe toto umění funguje.

4. Tak dochází ke kritice vcitování a k pokusům se efektem Z.“

Řazení materiálu doznalo během práce různé změny, takže např. komplex o efektech Z, který stojí v této verzi na konci první noci, byl zařazen v jiné verzi do třetí a pak zase do druhé noci. Brecht většinou poznačil na jednotlivých listech, do kterých nocí chtěl co včlenit. Ale jak dispozice, tak také napsané dialogy, značně diferují. Plány předpokládají komplexy, které nebyly vypracovány, na druhé straně se najdou dialogy, jež nebylo možno zařadit do žádného z existujících komplexů. Mimoto existuje část kapitol, uvedených v dispozicích, v esejistické formě, a je nejisté, zda Brecht měl v úmyslu je změnit v dialogy nebo zda se původní myšlenka *Kupování mosazi* nevzdalovala čím dál tím víc od prvotního plánu. V tom případě by se stal pojem „kupování mosazi“ metaforou pro příspěvky o tom, jak hrát divadlo nově. O tom svědčí skutečnost, že Brecht ani později neuspořádal zlomky podle nějakého jednotného plánu.

Uspořádání se pokouší o členění podle prvních nástinů. Mimořádné bohatství materiálu, mezi teoretickými spisy nezvyklé formou ztvárnění, zdála se opravňovat editorskou rekonstrukci. K tomu bylo ovšem třeba, aby řada příspěvků, o kterých je v Brechtových dispozicích ke *Kupování mosazi* několikrát zmínka, ale které pak do dialogů převzaty nebyly, se včlenila do příslušných nocí. Předkládaná, vydavatelem sestavená a vybraná čtenářská verze se pak ovšem liší od plánů, jestli nebyly Brechtem uskutečněny. Tak se původně předpokládalo, že ve čtvrté noci dojde k jakémusi „rozluštění“ nadhozených problémů. Brecht psal: „V estetické sféře, kterou ostatně nelze nikterak považovat za sféru nadřazenou sféře doktrinářské, se otázka didaktičnosti stává otázkou absolutně estetickou, která se řeší jaksí autarkně. Užitářské se zde podivným způsobem ztrácí: Nevynořuje se jinak než třeba výrokem, že užitečné je krásné. Praktikabilní reprodukce reality odpovídají leda pojmu krásy naší epochy. „Sny“ básníků se adresují pouze novému diváku, zavázanému praxí jinak než dřív, a oni sami jsou lidmi této epochy. To je dialektický zvrat ve čtvrté noci *Kupování mosazi*. Tam plán filosofa využít umění pro účely didaktické přechází v plán umělců vtělit jejich vědění, jejich zkušenost a jejich otázky společenského ražení do umění.“

Zmínka „pisatele her“ ve třetí noci, jakož i později napsaná „Řeč pisatele her“ dávají tušit, že se mezi „umělce“ měl uvést i dramatik. S pomocí materiálu, který byl dispozici, nebyl „přechod“ ve smyslu poznámky možný.

Další obtíž byla v tom, jak zlomky *Kupování mosazi* napojit na sebe. Napojování se snažilo v každém případě ukázat „švy“, neboť není úkolem knižního vydání, aby posloužilo „zpracováním“, nýbrž jedině, aby předložilo materiál v uspořádání schopném četby. „Švy“ označují mezi zlomky tečkované linky. Titulky v závorkách nepocházejí od Brechta. Odkazují na komplexy, které Brecht většinou pro příslušnou noc chystal, ale jež v dispozicích chybí. Všecky ostatní titulky se převzaly z těchto rozvržení.

PRVNÍ NOC

Pro tento komplex je nejvíc poznámek a dispozic. V dialogu umístěném na začátku (str. 7–18) uskutečnil Brecht jeden z plánů. Představuje jediný dialog, který ukazuje, jak by se noci měly uspořádat, i když na začátku není včleněno chystané „Filosofovo uvítání v divadle“ a na konci „Filosofovo uvítání na divadle“.

Str. 19 *Naturalismus*. Text „Naturalismus se nemohl...“ (str. 22) Brecht nadepsal „Naturalismus – realismus“. Pasáž: „Mezi námi: není ryba, ani rak“ (str. 22/23) mluví podle originálu herec. Poněvadž ale tato postava zastává v první noci pozici iluzivního divadla a argumentuje spíše prakticky než teoreticky, zdá se, že se zde jedná o chybu při psaní. Podle stylu a argumentace musel tento text mluvit filosof.

Str. 23 *Vcitování*. U textu „Když dramatici začali psát...“ (str. 26) chybí v originále údaj o mluvící osobě. Poněvadž dramaturg vystupuje všude jinde jako znalec dějin divadla a divadelních forem, přisoudila se pasáž jemu.

Str. 27 *O nevědomosti*. Pod nadpisem „Z filosofovy řeči o nevědomosti mnohých“ se mimo první úsek, nesoucí tento titul (místo „filosofovy“ stojí v originále „hostovy“), přiřadily editorem další zlomky téhož tématu. Texty: „To, že lidé vědí...“, „Poněvadž člověk...“ (str. 28) a „Staří viděli poslání...“ (str. 28) Brecht nadepsal „Z filosofovy řeči o nevědomosti“.

DRUHÁ NOC

Str. 40 *K-typus a P-typus*. Tyto vývody, jejichž titul se uvádí ve všech dispozicích ke *Kupování mosazi* a jež podle uvedené koncepce představují význačné hledisko v průběhu rozhovoru, se našly v deskách mezi Brechtovými filosofickými

spisy. Tam nejsou výslovně označeny jako příspěvek ke *Kupování mosazi*. Editor jednotlivé texty v této formě uspořádal. Nadpis „Typus K a typus P v dramatic“ stojí u Brechta jen nad textem pod číslem 1 (str. 40-42).

Str. 44 *Pouliční scéna*. Esej byl napsán v červnu 1938. Je o něm zmínka v obou nástinech třetí noci. Není vyloučeno, že příklad pouliční scény měl nabídnout filosof, poněvadž však přesáhl rámec původních dialogů, nepřifadil později Brecht esej k 26. „pokusu“ (*Kupování mosazi*), nýbrž k „pokusu“ 9. („O ne- aristotelovské dramatic“). Toto vrácení „Pouliční scény“ do *Kupování mosazi* se dá podepřít Brechtovou poznámkou: „Pro *Kupování mosazi* by se mělo vypracovat téma *použité divadlo*, to znamená, muselo by se popsat několik základních příkladů vzájemného si předvádění v každodenním životě, jakož i několik prvků teatrálního vystupování v soukromém i veřejném styku.“ – *Pouliční scéna* vyšla poprvé 1950 v 10. sešitě *Pokusů*.

Str. 51 *O teatrálnosti fašismu*. Tento příspěvek se objevuje v plánu druhé noci. Na rukopisu dialogu není odkaz na příslušnost ke *Kupování mosazi*. Poněvadž se jednoznačně vztahuje k „Pouliční scéně“, byl přiřazen k ní, což znamená, že se *Pouliční scéna* posunula z třetí noci do druhé. Známe-li Brechtův úmysl vložit do *Kupování mosazi* několik příkladů pro „použité divadlo“, dá se přepokládat, že tento dialog již existoval při zahájení prací a že souvisí s „Rozhovory s nevěřícím Tomášem“ i s „Triologem o tragičnu“ mezi Tomášem, Karlem a Lukášem (viz *Divadelní spisy* 3).

Str. 58 *Hercova řeč o tom, jak zahrát malého nácka*. Nebylo Brechtem zařazeno do určité noci.

Str. 59 *Věda*. Text „Lidé, kteří nemají ponětí...“ byl určen pro čtvrtou noc. Pro jeho tematickou příslušnost k tomuto komplexu se pasáž předsunula a vložila do filosofových úst. – Dialog „Přisuzuješ rozumu...“ (str. 64) není v originále přiřazen k žádné z nocí.

Str. 65 *Odbourávání iluze a vciťování*. První dialog byl předurčen pro třetí noc. – Filosofovy vývody (str. 67/68): „O jaký druh uvažování teď jde?“ opatřil Brecht nadpisem „Uvažování“. – Text „Snad nechčeš, abych napodoboval...“ (str. 68–70) není vázán do žádné z nocí.

Str. 71 *Divadlo Shakespearovo*. Brecht určil příspěvky většinou pro druhou a částečně také pro čtvrtou noc. Dialog „A tragika u Shakespeara?“ (str. 72) má v originále nadpis „Tragika u Shakespeara“.

Str. 78 *Divadlo Piscatorovo*. První text (str. 78) má nadpis „Z popisu Piscatorova divadla v druhé noci“, druhý (str. 78–80) „Divadlo Piscatorovo“.

TŘETÍ NOC

Str. 81 *Divadlo pisatele her*. Popisy a dialogy byly přiřazeny k třetí, některé ke čtvrté noci. Text „Piscator dělal...“ (str. 81) má v originále nadpis „Vztah pisatele her k Piscatorovi“ a není tam včleněn do určité noci. – Příspěvek „Byl mladý muž...“ (str. 82) má nadpis „Augšpurčan“. Podle Brechtovy pozdější rukopisné poznámky se má označení „Augšpurčan“, kterého se téměř výlučně v *Kupování mosazi* používalo, nahradit označením „pisatel her“. – Text „Divadlo pisatele her“ (str. 82) je nadepsán úvodními slovy.

Str. 88 *Sestup Weigelové ke slávě*. Text patří podle údaje v rukopisu do třetí noci (podle jiného plánu však do čtvrté). – Text „Tady vytvořila takový obraz...“ (str. 89) je nadepsán „Ze: Sestup Weigelové ke slávě“. – První text byl poprvé uveřejněn 1959 ve fotografické publikaci berlínského Henschel-Verlagu *Hercečka Helena Weigelová*.

Str. 90 *Efekt Z*. Text „Tak jak vciťování ...“ (str. 90) se měl převzít do druhé noci, texty „Hlavní důvod...“ (str. 90), „Neužívá zcizující techniky...“ (str. 91), „Ale k největším vymoženostem...“ (str. 94/95) nejsou přiřazeny k žádné noci. Všechny ostatní texty chystal Brecht pro třetí noc.

Str. 96 *Zcizující efekty v čínském hereckém umění*. Podle dispozic měla tato stať vyjít ve čtvrté noci. Poněvadž se však o efektu Z mluví už ve třetí noci, zdálo se vhodné ji přehodit. Stať byla napsána pravděpodobně 1937. Částečně byla publikována v lednu 1954 v týdeníku *Sonntag*, Berlín, č. 1.

CVIČNÉ HRY PRO HERCE ZE TŘETÍ NOCI

Paralelní scény a Meziscény napsal Brecht 1940. O práci se Cvičnými hrami na herecké škole Brecht napsal: „Hraje se scéna („Macbeth“ II, 2), pak improvizovaná scéna z každodenního života se stejným teatrálním prvkem, poté opět scéna ze Shakespeara. Žáci na techniku efektu Z silně reagují.“ – Cvičná hra „Souboj Homéra s Hésiodem“ byla napsána 1950. – Jako Cvičné hry přiřadil Brecht ke třetí noci *Kupování mosazi* „Shakespearovské varianty“ a „Biblickou scénu“. – „Cvičné hry pro herce“ vyšly teprve 1951 v 11. sešitě *Pokusů*.

ČTVRTÁ NOC

Str. 135 *Řeč pisatele her o divadle jevištního výtvarníka Caspara Nehera*. V raných dispozicích se s touto řečí nepočítá, stejně jako s *Řečí dramaturgovou o obsazování rolí* (str. 137/138). – Oba texty se uveřejnily poprvé 1952 v *Divadelní práci*.

Str. 139 *Veselá kritika*. Dialog „Tedy zdvižený prst?“ (str. 140) měl přijít do druhé noci, texty „Odpůrci proletariátu...“ (str. 144) a „Ať se vzdáme...“ (str. 144/145) – v originále nadepsáno „O lehkosti“ – nebyly vřazeny do určité noci.

Str. 145 *Definice umění*. Tímto titulem Brecht nadepsal první dialog. Editor pod něj zařadil i texty další. Dialog „Celý nápad s použitelnými definicemi...“ (str. 147/148) nebyl včleněn do žádné noci.

Str. 149 *Auditorium státníků*. Tímto komplexem se mělo podle plánů *Kupování mosazi* uzavřít. První text, nadepsaný „Divadlo“, nebyl včleněn do žádné noci.

BÁSNĚ Z KUPOVÁNÍ MOSAZI

Básně vyšly roztroušeně v *Divadelní práci*, ve 14. sešitě *Pokusů* a ve 4. svazku *Básní*. Básně „Hledání toho, co je staré a nové“, „Závěsy“, „Světla“, „Zpěvy“ a „Rekvizity Heleny Weigelové“ byly napsány 1950/51 pro *Divadelní práci*. Ostatní básně vznikly v letech 1937–1940. Verše publikované ve čtvrtém svazku *Básní* „O lehkosti“, „Tak se člověk tvoří tím, že se mění“, „O umění jednat“ a „O mázích“ jsou otištěny na začátku v souvislosti s textem na stranách 153–155. Básně „Pozdní účinek“, „Úvaha“, „Lícidla“, „Uvolněné tělo“, „Nepřítomný duch“, „Samomluva jedné herečky při líčení“, „Úsporný výstup mistrovských herců“ a „Hercův pohřeb z Představ“ nejsou Brechtem do *Kupování mosazi* zařazeny, patří ale podle svého obsahu k „Přáním pisatele her“.

Werner Hecht

OBSAH

KUPOVÁNÍ MOSAZI

PRVNÍ NOC

První noc	7
Zlomky k první noci	
Naturalismus	19
Vciťování	23
[O nevědomosti]	27
Co filosofa na divadle zajímá	32
Filosofovy vývody o marxismu	33

DRUHÁ NOC

Filosofova řeč o čase	39
K-typus a P-typus	40
Dramatika ve vědeckém věku	40
Typus K a typus P v dramate	44
Pouliční scéna	51
O teatrálnosti fašismu	51
Hercova řeč o tom, jak hrát malého nácka	58
Zlomky k druhé noci	
Věda	59
Odbourávání iluze a vciťování	65
[Divadlo Shakespearovo]	71
Divadlo Piscatorovo	78

TŘETÍ NOC

Zlomky k třetí noci	
[Divadlo pisatele her]	81
Sestup Weigelové ke slávě	88
Efekt Z	90
Zcizující efekty v čínském hereckém umění	96

CVIČNÉ HRY PRO HERCE ZE TŘETÍ NOCI

Paralelní scény	107
Vražda ve vrátnici	107
Spor prodavaček ryb	113
Meziscény	119
Převoznická scéna	120
Služebníci	122
Rondobásně	128
Souboj Homéra s Hésiodem	129

ČTVRTÁ NOC

Řeč pisatele her o divadle jevištního výtvarníka Caspara Nehera	135
[Řeč dramaturgova o obsazování rolí]	137
Zlomky ke čtvrté noci	
Veselá kritika	139
Definice umění	145
Auditorium státníků	149

BÁSNĚ Z KUPOVÁNÍ MOSAZI

Mágové	153
[Nehotové]	153
Lehkost	154
[O napodobování]	155
O každodenním divadle	155
Řeč k dánským dělnickým divadelníkům o umění pozorovati	159
Hledání toho, co je nové a co je staré	163
Závěsy	164
Světla	165
Zpěvy	166
Rekvizity Heleny Weigelové	166
Zobrazení minulosti a přítomnosti zároveň	167
O posuzování	168
O kritickém postoji	169
Divadlo, jež hýbe myslí	169
Divadlo, místo pro sny	170
Očista divadla od iluzí	171
Ukazování musí se ukazovat	172
O vcífování	173

Mluvní cvičení pro herce	174
Herečka v exilu	176
Popis hraní H. W.	176
Píseň pisatele divadelních her	177
Pozdní účinek	179
Úvaha	179
Líčidla	179
Uvolněné tělo	180
Nepřítomný duch	180
Samomluva jedné herečky při líčení	180
Úsporný výstup mistrovských herců	181
Hercův pohřeb (z „Představ“)	181

DODATKY K TEORII KUPOVÁNÍ MOSAZI

[První dodatek k teorii „Kupování mosazi“]	185
Druhý dodatek k teorii „Kupování mosazi“	186
Třetí dodatek k teorii „Kupování mosazi“	186
[Čtvrtý] dodatek k teorii „Kupování mosazi“	187

POZNÁMKY EDITORA	191
------------------------	-----

Bertolt Brecht
KUPOVÁNÍ MOSAZI

Z německého originálu **Schriften zum Theater 5. 1937–1951.**

Der Messingkauf, Übungsstücke für Schauspieler,

Gedichte aus dem Messingkauf

vydaného u Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main roku 1963

přeložili Rudolf Vápeník a Ludvík Kundera (*Pouliční scéna, Zcizující efekty
v čínském hereckém umění, Meziscény, Básně z Kupování mosazi*)

Obálka, fotografie a grafický návrh Josef Ruszelák

Grafická úprava obálky Stanislav Nováček

Redakce Ludvík Kundera a Klára Hanáková

Sazba Václav Kovář

Vydala Janáčkova akademie múzických umění v Brně v roce 2009

Vydání v českém jazyce první

Vytisklo Ediční středisko JAMU, Novobranská 3, Brno

a Final tisk s. r. o., Olomučany

ISBN 978-80-86928-52-4